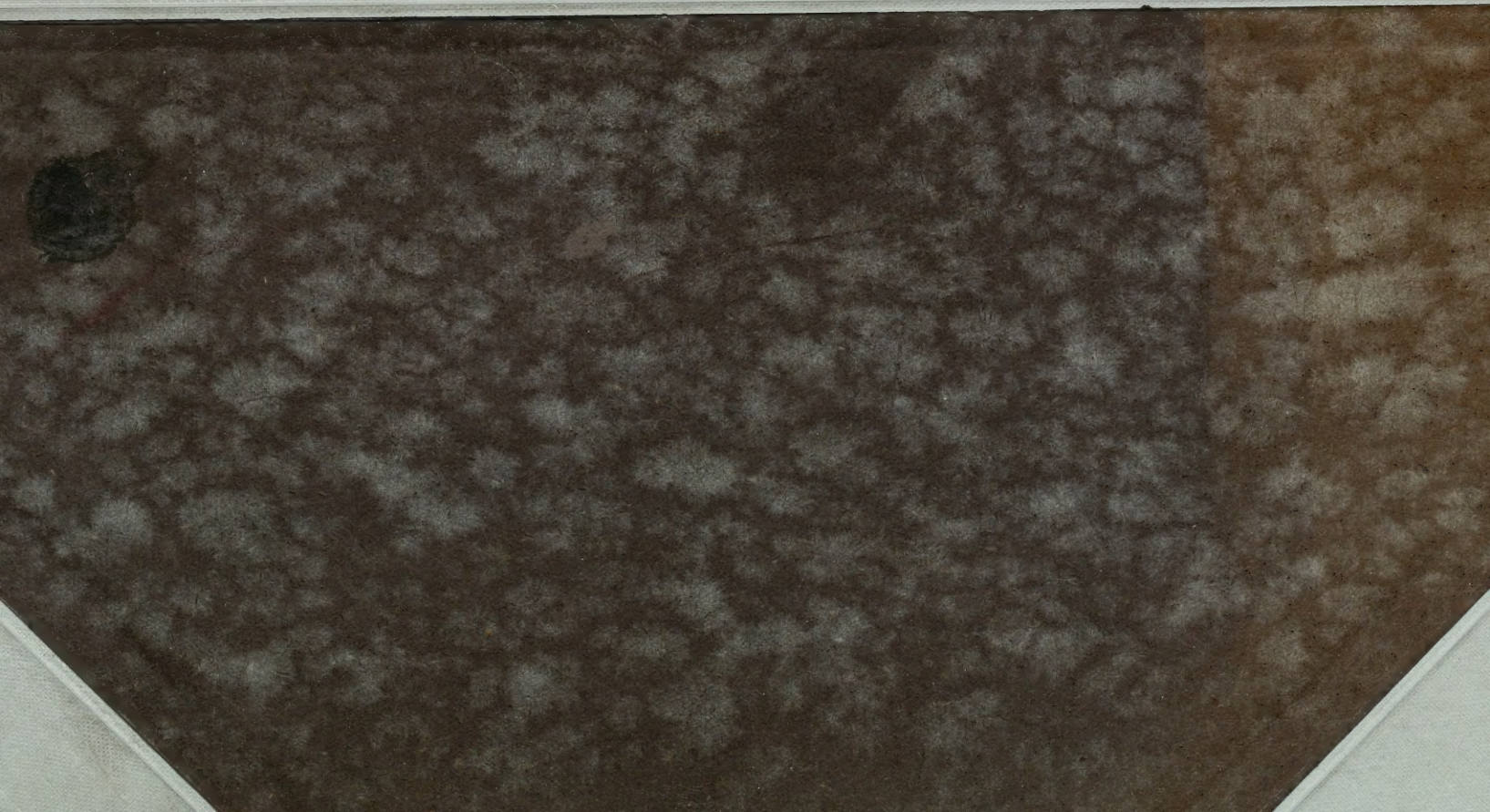
3 1761 07335913 5



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/michaelundfriedr00semp

MICHAEL UND FRIEDRICH PACHER

MICHAEL UND FRIEDRICH PACHER

IHR KREIS UND IHRE NACHFOLGER

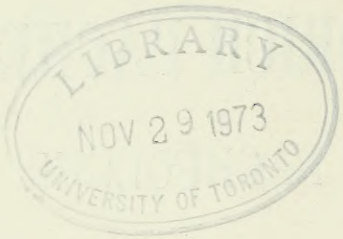
ZUR GESCHICHTE
DER MALEREI UND SKULPTUR
DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS
IN TIROL

VON

HANS SEMPER

MIT 186 ABBILDUNGEN IM TEXT

ESZLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1911



N
6838
P354

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

Vorwort

Seit mehr als dreißig Jahren habe ich, neben kunstwissenschaftlichen Arbeiten ganz anderer Art, auch der alttirolischen Kunst fortdauernde Studien gewidmet, indem ich dabei mehr und mehr zur Erkenntnis gelangte, daß dieselbe keineswegs, wie früher meist angenommen wurde, bloß eine bedingte, gewissermaßen nur kulturhistorische Bedeutung als eigenartige Landes- oder urwüchsige Bauernkunst habe, sondern daß sie eine ganz ausgesprochene und keineswegs unwichtige Stellung in der Gesamtgeschichte der deutschen Kunst einnimmt, deren Bild sie nicht unwesentlich ergänzt und bereichert. Ohne diesen Gedanken hier weiter ausführen zu wollen, da die Erörterung und Begründung desselben zum wesentlichen Inhalt dieses Bandes gehört, hebe ich denselben zunächst nur zur Rechtfertigung meines Unternehmens hervor, eine Reihe solcher von mir im Laufe der Jahre der tirolischen Kunst gewidmeter Aufsätze gesammelt herauszugeben.

Neben allgemeinen und zusammenfassenden Darstellungen über die gesamte Geschichte tirolischer Kunst auf ihren verschiedenen Gebieten, zu denen mich hauptsächlich äußere Anregungen veranlaßten, waren es auch die Schilderungen mehrerer meiner Studienreisen in Tirol, welche mir Anlaß gaben, mich über die verschiedensten Gebiete und Zeiten tirolischer Kunst, wie sich der Anlaß bot, zu äußern. Auch der Malerei der Renaissance und des Barock in Tirol lieferte ich einige Studien und war erfreut zu sehen, daß besonders auf letzterem Gebiete seitdem von anderer Seite manches Gute geleistet wurde.

Den Schwerpunkt meiner Studien über tirolische Kunst verlegte ich jedoch auf zwei Hauptphasen derselben, welche für meine Wißbegierde einen ganz besonderen Reiz hatten und die wohl auch eine besondere Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.

Die eine dieser bedeutungsvollen Phasen umfaßt die Geschichte tirolischer Malerei, vornehmlich Wandmalerei, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, anfangs vornehmlich im oberen Etschtal mit Bozen, später im Eysacktal mit dem

fürstbischöflichen Hofe von Brixen als Mittelpunkt, unter starker Beeinflussung durch die oberitalienische giotteske Freskomalerei, jedoch zugleich mit immer kräftiger sich geltend machender tirolisch-deutscher Auffassung entwickelte.

Nachdem diese Phase mit dem entschiedenen Siege der letzteren kaum ihren Abschluß gefunden hatte, oder besser, noch während ihrer letzten Nachwirkungen, trat eine andere, nicht minder bedeutende Kunstströmung auf, welche zum Teil an erstere anknüpfte und sich mit ihr vermischte.

Auch dieser zweiten Glanzperiode alttirolischer Malerei liegt wieder ein eigentümlicher Doppelvorgang zugrunde, einerseits einer starken Anlehnung an italienische Vorbilder und Lehren, andererseits einer urwüchsig-tirolischen, zugleich echt deutschen, innigen und kraftvollen Auffassung, die selbst an altflandrische Schärfe der Realistik mahnt.

Der Vollender, zum großen Teil wohl auch Begründer dieses zweiten, aus mantegnesken und deutschen Elementen harmonisch ausgestalteten Stiles, der geniale Meister Michael Pacher, war zwar in Bruneck gebürtig, fand den Mittelpunkt seiner schulbildenden Wirksamkeit jedoch wiederum in den beiden südtirolischen Kunstmittelpunkten der vorangegangenen Epoche, in der fürstbischöflichen Stadt Brixen, deren Prälaten und Geistliche mit denen des benachbarten Augustinerklosters Neustift an Kunstliebe wetteiferten, und in der blühenden Handelsstadt Bozen, ebenfalls noch von früher her einem Sitz eifriger Kunstpflege, wo in der zweiten Hälfte des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts freilich die Holzskulptur in den Vordergrund trat und nachweislich durch Michael Pachers Anstoß und Vorbild einen hohen Grad der Ausbildung fand.

Diese zweite Periode tirolischer Kunstblüte, welche also neben der Malerei auch durch ihre bildnerischen Leistungen hervorragt und in der Tat mit der Blütezeit des deutschen Flügelaltars zusammenfällt, besitzt nicht nur an sich allgemeingültigen und höheren kunsthistorischen Wert, sondern bildet zugleich durch die sich ihr anschließenden, an Kraft der Charakteristik wie in malerischer Auffassung hervorragenden Malerschulen vom Anfang des 16. Jahrhunderts den Ausgangspunkt anregender und lehrreicher Ausblicke auf die gleichzeitige Entwicklung anderer deutscher Schulen (besonders hinsichtlich der malerischen Auffassung), deren engerer Zusammenhang mit Tirols Malerei in diesem Punkte von mir bereits vermutet und neuerdings ein Gegenstand eifriger Forschungen geworden ist.

Ich entschloß mich nun, in diesem Bande alle jene meiner Arbeiten zusammenzustellen, welche dieser zweiten, großen Periode tirolischen Kunstschaffens und deren Ausläufern gewidmet sind, und zwar zunächst aus dem äußerlichen Grunde, daß eine Sammlung meiner sämtlichen Abhandlungen

über tirolische Kunst kaum in einem Bande zu vereinigen gewesen wäre, hauptsächlich aber deshalb, weil Michael Pacher und seine Schule heutzutage gewissermaßen wieder an der Tagesordnung sind, indem nicht nur F. Wolff ein großes Werk über ersteren angekündigt hat, für welches er zunächst, vor einem Jahr, ein Album 80 großer Lichtdrucktafeln bei F. Stödtner in Berlin herausgegeben hat, sondern indem auch R. Stiassny das Erscheinen seines schon seit längerer Zeit versprochenen Werkes über Michael Pacher wieder in nahe Aussicht gestellt hat.

Es lag daher nach meiner Ansicht nicht nur im Interesse der infolge solcher Ankündigungen vorauszusehenden neuen Bewegung im Studium der Pacherschen Kunst, welche wohl oder übel doch auch meinen, den angekündigten Werken vorangegangenen einschlägigen Arbeiten Rechnung tragen muß, sondern ich betrachtete es auch als mein wohlerworbenes Recht, die mannigfachen und größtenteils sicheren Ergebnisse meiner langjährigen Forschung auf diesem Gebiete jetzt wieder selbständig geltend zu machen, und nicht bloß als herrenloses Gut den Nachfolgern zu überlassen.

Was nun die in diesem Bande vereinigten Arbeiten betrifft, so ist zunächst im allgemeinen zu bemerken, daß dieselben nicht durchwegs älteren Ursprungs, sondern zum Teil erst in den letzten Jahren erschienen oder auch für diese Sammlung ganz neu geschrieben sind.

Text und Inhalt der älteren Aufsätze habe ich so viel als möglich beibehalten, indem zu meiner Genugtuung ein großer Teil davon noch heute als gültig bestehen kann und es mir darum zu tun war, durch möglichste Festhaltung der ursprünglichen Fassung den Zusammenhang mit der ersten Ausgabe dieser Arbeiten festzuhalten und meine Priorität in Bezug auf manche von mir zuerst festgestellte und seitdem bestätigte Tatsachen auf diese Weise in unzweifelhafter Weise zu wahren.

Wo freilich die inzwischen erzielten Ergebnisse anderer oder meiner eigenen, weiteren Nachforschungen auf diesem Gebiete eine Berichtigung oder Ergänzung einzelner meiner früheren Ansichten und Angaben erforderlich machten, da bin ich gewissenhaft darauf bedacht gewesen, diese Verbesserungen und Vervollständigungen in der vorliegenden zweiten Auflage meiner Schriften an geeigneter Stelle einzutragen und die von mir als irrtümlich erkannten früheren Darstellungen zu beseitigen.

Um den Leser in Beziehung auf den unverändert gebliebenen Teil der ursprünglichen Fassung meiner Schriften, ebenso wie auf die Veränderungen und Zusätze zu denselben nicht in Zweifel zu lassen und um dadurch dem Vorwurf zu entgehen, ich hätte neuere Forschungsergebnisse in meine älteren Schriften als angeblich schon damals von mir gemachte Entdeckungen eingeschmuggelt, habe ich auf die neuen Einschiebsel, Verschiebungen, Änderungen und Berichtigungen, welche ich in dieser neuen

Auflage meiner genannten Schriften vorgenommen habe, in Anmerkungen hingewiesen und einen großen Teil davon überhaupt in solche aufgenommen, welche ich, zum Unterschied der ursprünglichen, von der ersten Auflage der Schriften unverändert herübergenommenen, mit einem Stern, *), bezeichnet habe.

Je älter die in den Rahmen dieser Sammlung fallenden Schriften sind, um so mehr mußten naturgemäß mancherlei Änderungen, sowohl hinsichtlich der äußeren Anordnung des Stoffes, wie hinsichtlich des Inhaltes daran vorgenommen werden.

Dies gilt insbesondere von der bereits im Januar 1891 erschienenen „grundlegenden Studie“ (wie sie selbst mein strenger Kritiker R. Stiassny im Rep. f. K. 1900, S. 41 bezeichnet hat) über: „Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher“, welche an erster Stelle dieser Sammlung erscheint. Wie ich schon in meinem Vorwort von 1891 zu dieser Abhandlung hervorhob, unternahm ich in derselben, „eine Reihe von Gemälden in die Kunstgeschichte einzuführen und in ihrem geschichtlichen Zusammenhang sowie in ihrem Verhältnis zu Michael Pacher zu schildern“, über welche sonst keine anderen sicheren Belege, als ein paar Namen und ein Monogramm vorhanden waren. Die einzige „Stilkritik“ war „es deshalb, welche für Unterzeichneten den Ariadnefaden bilden mußte, um sich in dem Labyrinth zahlreicher untereinander verwandter und doch eine Menge verschiedener Individualitäten vertretender Gemälde zurechtzufinden, welche zudem an den verschiedensten Orten, nicht bloß Tirols, zerstreut sind. Nicht einmal Photographien standen ihm für alle in Frage kommenden Kunstwerke zu Gebote, so daß er seine Vergleiche und Zusammenstellungen vielfach nur auf Grund von Notizen und mit Hilfe des Gedächtnisses vornehmen konnte“ usf.

Letzterem Mangel ist seitdem im Laufe der Jahre mehr und mehr abgeholfen worden, so daß die Mittel zur Untersuchung und Vergleichung des mannigfaltigen in Betracht kommenden Stoffes jetzt reichlich zur Verfügung stehen. Um so beruhigender ist aber für mich die trotzdem bestehende Tatsache, daß meine erwähnte Schrift in allen ihren Hauptpunkten aufrecht erhalten bleibt.

Meine Hauptänderungen in dieser Schrift („Die Brixner Malerschulen“ usw.) bestehen darin, daß ich einige Teile des Textes unter die dieser Abhandlung eigenen Anhänge (Exkurse) verwiesen, andere umgeordnet, sowie die Exkurse selbst teils durch neue Zusätze ergänzt, teils zu eigenen, an anderer Stelle angebrachten Abhandlungen oder Verzeichnissen umgearbeitet habe.

Geringere Umgestaltungen in ihrer ursprünglichen Anlage haben die folgenden älteren Abhandlungen erfahren, in denen jedoch selbstverständlich

ebenfalls die neuesten Ergebnisse anderer und eigener Forschung eingetragen worden sind.

Die Abhandlungen, welche die Holzskulptur der Pacherschen Schule und ihrer Nachfolge betreffen, sind zum Teil in ihrer gegenwärtigen Gestalt aus einer Verschmelzung meiner ursprünglichen, diesem Gegenstand gewidmeten, in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze entstanden, wodurch so viel wie möglich Wiederholungen vermieden werden sollten, welche allerdings bei einer Sammlung dieser Art nie ganz zu vermeiden sind, will man nicht den ganzen Stoff, mit Preisgabe der ursprünglichen Fassung desselben, von Grund aus umgestalten.

Die ganz neuen Aufsätze dieser Sammlung mögen schließlich als kleine Zugaben angesehen werden, welche zugleich auch wieder auf die älteren, in diesem Bande gesammelten Aufsätze aus dem Gebiete der Pacherforschung zurückweisen.

Innsbruck, 3. März 1911

Hans Semper

Inhalts-Übersicht

I. Seite

Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher 1

Exkurs I (zu S. 2 Anm. 1*) 109

„ II (zu S. 43 Anm. 1*) 111

„ III (zu S. 55) 112

„ IV (zu S. 62) 116

„ V (zu S. 62) 118

„ VI (zu S. 62) 118

„ VII (zu S. 92) 123

„ VIII (zu S. 106)*) 124

„ IX (zu S. 96 u. 103) 133

„ X (zu S. 106) 135

II.

Aphorismen über Dürers Einfluß auf die Malerei Tirols 136

III.

Neues über Michael Pacher 142

IV.

Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising 150

V.

Die Entstehungszeit des Katharinenaltars in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift 226

VI.

Bilder in der Art des Katharinenaltars im Kloster Neustift und Friedrich Pacher 230

Die Altäre und Bildtafeln in St. Korbinian 249

VII.

Michael Pacher als Bildschnitzer 261

VIII.

Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt 271

I. Bildschnitzer aus Michael Pachers Lebenszeit 271

II. Ein Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus Michael Pachers Schule 277

IX.

Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut 289

*) Auf Seite 106 soll es anstatt Exkurs VIII Seite 130 heißen: Exkurs X Seite 135.

X.

Seite

Verzeichnis der bedeutenderen Flügelaltäre Südtirols vom Anfang des 15. bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts 310
I. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts (gotischer Idealstil) 310
II. Flügelaltäre des Michael Pacher 311
III. Flügelaltäre der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil unter Einfluß M. Pachers und seiner Schule 311
IV. Flügelaltäre der Bozner Schule vom ersten Viertel des 16. Jahrhunderts unter Einfluß M. Pachers 314
A. Wolfgang Aßlinger, Werkstatt und Verwandtes 314
B. Jörg Arzt oder Arzter und Verwandtes 316
C. Andere Flügelaltäre der Bozner Schule des 16. Jahrhunderts unter Pacherschen Nachwirkungen 319
D. Flügelaltäre der Bozner Schule mit Renaissanceanfängen unter oberdeutschen und italienischen Einflüssen 320
V. Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts aus Meran und dem Vintschgau 322
VI. Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts im unteren Eysack- und Pustertal . . . 329
VII. Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts im oberen Eysacktal 330

XI.

Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und Kärnten 332
Chronologisches Verzeichnis der Lebensdaten und Werke des Malers Marx Reichlich 383

XII.

Michael Pacher. (Zusammenfassender Rückblick) 387

Anhang.

Literaturangaben über Michael Pacher und seine Schule 393
Verzeichnis der Orte, Künstler und Abbildungen 398

I.

Die Brixner Malerschulen des XV. und XVI. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher

(Aus: Zeitschrift des Ferdinandeums 1891)

Während die nordtirolische Malerei im Mittelalter und bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein im ganzen ein wesentlich deutsches Gepräge trug und naturgemäß besonders in nahen Beziehungen zu den schwäbischen und bayrischen Schulen und Richtungen stand, so nimmt dagegen die Malerei der Deutschen Südtirols schon im 14. Jahrhundert und wahrscheinlich noch früher eine eigentümliche Mittelstellung zwischen deutscher und italienischer Auffassung ein, welche allerdings durch die Lage dieses Landesteiles an der unmittelbaren Grenze des italienischen Sprach- und Kulturgebietes sowie durch den regen Verkehr und auch durch die teilweise gewiß erfolgte Vermischung der deutschen Bevölkerung Südtirols mit den italienischen Nachbarn erklärlich ist. Dieser Mischcharakter der südtirolischen Malerei verdient um so größere Beachtung, als er nicht sowohl einen bloß empfangenden Widerhall oder Abklatsch zufällig sich mischender fremder Einflüsse darstellt, sondern vielmehr, vermöge der urwüchsigen, örtlich bedingten Art der Verarbeitung dieser verschiedenartigen Einflüsse, eine ganz ausgeprägte, eigenartige Richtung bezeichnet, welche sogar aus sich selbst heraus entwicklungsfähig war und es in der Tat auch zu hervorragenden und in sich durchaus abgeschlossenen Leistungen brachte. Es genügt, auf einen Meister wie *Michael Pacher* hinzuweisen, der aus diesen Strömungen hervorging und den eigentümlichen Reiz, sowie die hohe künstlerische Bedeutung seiner Werke, durch welche er unter den deutschen Malern des 15. Jahrhunderts einen hervorragenden Rang einnimmt, nicht am wenigsten gerade jener Verschmelzung deutscher und italienischer Auffassungsweise verdankt. Um also das Entstehen von Pachers Kunstweise, in der wir deutsche Innigkeit und italienische Größe der Auffassung aufs wunderbarste verschmolzen finden, ganz zu begreifen und ihm seine natürliche Stellung in dem organischen Entwicklungsgang der südtirolischen Malerei zuzuweisen, genügt es nicht, ihn nur aus seinen Werken selbst erklären zu wollen, sondern wir müssen eine ganze Reihenfolge von Leistungen und Versuchen, die ebenfalls bereits vor ihm eine Vereinigung südlicher Anregungen mit heimischem Empfinden anstrebten, kennen zu lernen trachten, wenn wir dabei auch vielfach auf mittelmäßige und selbst rohe Äußerungen eines naiven und halb unbewußt wirkenden Kunsttriebes stoßen. Ebenso anziehend ist es ferner, zu verfolgen, wie sich nach ihm die Kunstbestrebungen in Tirol gestalteten und inwieweit und in welcher Hinsicht er Einfluß auf dieselben ausübte.

Der Stoff zu solchen Betrachtungen ist nun in noch viel reicherer Fülle vorhanden, als es bei der geringen Beachtung, welche derselbe bis jetzt gefunden hat,

scheinen möchte; freilich ist er eben deshalb noch völlig ungesichtet und bedarf es darum großer Vorsicht bei dem Versuch, denselben einigermaßen entwicklungsmäßig zu ordnen, um so mehr, als, wie schon bemerkt, der fast einzige Leitstern dabei die Stilvergleichung ist. Aber immerhin sind einerseits die verwandten Eigenschaften der einzelnen Gemälde untereinander vielfach so schlagend und andererseits ihre gemeinsame örtliche Herkunft in vielen Fällen so unzweifelhaft, daß eine solche Untersuchung doch auch der äußeren Anhaltspunkte nicht ganz entbehrt.

In besonders hohem Grade machen sich am Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts in zahlreichen südtirolischen Malereien italienische Einflüsse geltend, wie dies in bezug auf die Wandgemälde in den Kirchen von Terlan, von St. Johann im Dorf zu Bozen und von St. Martin in Kampill bei Bozen bereits feststeht.[1] [1*])

Auch in der Mehrzahl der Malereien vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts im Kreuzgang zu Brixen tritt ein solcher italienischer Einfluß, allerdings zum Teil wieder aus anderen, späteren Quellen stammend, stark hervor, wie ich bereits in einer früheren Schrift andeutete.[2] [2*])

Während am Ausgang des 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts Bozen der Mittelpunkt der deutschen Malerei Südtirols unter sichtlicher Anlehnung an die Giottesken Schulen Oberitaliens war, so nimmt dagegen im Verlaufe des 15. Jahrhunderts Brixen die leitende Stelle in der Malerei Deutsch-Südtirols ein und behauptet dieselbe bis ins 16. Jahrhundert hinein. Nicht am wenigsten mochten zu dieser bestimmten Ausprägung der Brixner Malerschule die reichlichen Aufgaben beitragen, welche an dieselbe durch die zumeist im Laufe des 15. Jahrhunderts größtenteils ganz neu ausgeführte, zum Teil auch erneuerte Ausmalung des Kreuzganges beim Brixner Dom gestellt wurde. Außerdem aber entwickelte sich in Brixen und Umgebung auch eine sehr rührige Tafelmalerei, welche besonders im Kloster Neustift, wenigstens in bezug auf Bestellungen, einen Mittelpunkt gefunden zu haben scheint. Soweit unsere Kenntnis bis jetzt reicht, kann man als den eigentlichen Begründer einer ausgesprochenen Brixner Malerschule im 15. Jahrhundert den von mir als „Brixner Meister mit dem Skorpion“ [3*]) bezeichneten Maler betrachten, welcher auf jeden Fall einen ganz ausgeprägten, trotz seiner Abhängigkeit von fremden Einflüssen echt heimischen Charakter besaß, der dann, jedenfalls durch eine große Werkstatt und Schülerschaft ausgebreitet und vielfach persönlich umgestaltet, in mannigfachen Abstufungen und Umwandlungen sozusagen den Grundton aller Leistungen der

---

[1]) Vgl. H. Schmölzer, „Die Wandmalereien in St. Johann im Dorf, St. Martin in Kampill und Terlan“. Innsbruck 1888.

[1*]) Diese Frage ist später von mir in verschiedenen Schriften eingehender erörtert worden, so besonders auch in dem Aufsatz: „Über die Wandgemälde der St. Vigiliuskapelle des Schlosses Weineck bei Bozen“. (Zeitschrift des Ferdinandeums, 1904.) Übersichtlich besprach ich den Gegenstand am kunsthistor. Kongreß 1902 zu Innsbruck (Offiz. Bericht). Auch in diesem Bande folgen noch einschlägige Bemerkungen. (Siehe Exkurs I.)

[2]) Siehe „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges“. Innsbruck 1887.

[2*]) Hieran schloß sich noch eine Reihe einschlägiger Arbeiten des Verfassers an, unter denen bloß genannt seien: „Der Meister mit dem Skorpion“ (Ferd.-Zeitschr. 1894); „Die Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts“ (Bote für Tirol und Vorarlberg, 1895); „Eine Bildtafel der Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts im Kunsthistor. Hofmuseum zu Wien“ (Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols. Innsbruck 1902).

[3*]) Bezüglich der Literatur vgl. außer meinen oben angeführten Schriften noch: Walchegger, „Über den Brixner Maler Jakob Sunter und seine Schule“ (Kunstfreund 1894, S. 1—12). Ferner: Charlotte Bauer, „Die Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts“ (Kunstfreund 1895, S. 49 f. und S. 63 f.).

Auf die einzelnen Meinungsverschiedenheiten zwischen diesen Autoren und mir in dieser Frage kann hier nicht eingetreten werden.

Brixner Schule in der mittleren Hälfte des 15. Jahrhunderts bildete. Die örtliche und heimatliche Eigentümlichkeit dieser Richtung besteht in einem bäurisch derben, dabei kraftvollen Realismus, der sich sowohl in der ungestüm ausdrucksvollen Bewegung und im Gebärdenspiel der Figuren, wie in der scharfen, bis zur Grimasse sich steigernden Charakteristik und im Mienenspiel mancher Köpfe ausspricht, in deren Adlernasen, buschigen Brauen und mächtigen Gebissen eine entschiedene Nachahmung wirklicher Volkstypen erkennbar ist, wie denn auf die ganze derbdramatische Schilderungsweise dieser Schule offenbar die bis auf den heutigen Tag in Brixen üblichen heiligen Spiele Einfluß hatten. Dieser volkstümliche Realismus lehnt sich aber zugleich sichtlich an ältere und jüngere Vorbilder an, welche einen Teil der künstlerischen Grundlagen und Ausdrucksmittel dieses Stiles bilden. Altertümliche Stilelemente zeigen sich bei den früheren Gemälden dieser Art (und unter ihnen sind die Werke des tonangebenden Meisters zu suchen) in der noch geschwungenen wellenförmigen Linienführung der Gewänder, welche in den späteren Schöpfungen der Schule durch eine mehr brüchige Behandlung allmählich verdrängt wird. Während die kugeligen Locken bei manchen Männerköpfen, sowie die mandelförmigen Augen, die langen geraden Nasen und das schmale, nach unten zugespitzte Oval mancher Frauenköpfe noch von alten byzantinisierenden Überlieferungen herzustammen scheinen, so weisen dagegen die den Realismus dieser Gemälde in energischer Weise unterstützenden kühnen Versuche perspektivischer Verjüngungen und Verkürzungen in den Körperbewegungen sichtlich auf italienische Vorbilder hin, welche teils noch von der Giottoschule, daneben aber auch schon von der veronesischen Richtung des Pisano[1*] entnommen sein dürften. Im Kolorit spricht sich in dieser Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts bereits jene Neigung zu kräftigen, tiefen Tönen aus, welche eine charakteristische Eigenschaft der Brixner Malerei bis ins 16., ja 17. Jahrhundert bleibt. Die Fleischtöne bewegen sich in bräunlichen und grünlichen Tönen, die Gewänder sind tief und satt gefärbt und stellen zum Teil mit großer Treue die phantastischen, reich verzierten Zeittrachten dar.

Der Umstand, daß auf den meisten Gemälden dieser Art eine weiße Fahne mit einem schwarzen Skorpion vorkommt, gab mir Veranlassung, diese Schule und den vorauszusetzenden Hauptmeister derselben nach jenem Abzeichen zu benennen, wobei ich mir jedoch wohl bewußt war, daß der Skorpion keineswegs ein bloß diesen Gemälden eigentümliches Symbol ist, sondern auch an Werken anderer Richtung und späterer Zeit in Tirol noch vorkommt und besonders auch bei der mailändischen Malerschule, bei Luini, Gaudenzio Ferrari und anderen üblich war.[2] [2*]

Der deutsch-flandrische, besonders im brüchigen Faltenwurf sich äußernde Einfluß, den wir schon in den späteren Gemälden dieser Richtung wahrnehmen, machte sich noch in weit höherem Maße bei einem anderen Brixner Meister des

[1*]) Aus den neuesten urkundlichen Forschungen hat es sich ergeben, daß der veronesische Maler, der bisher unter dem Namen Vettore Pisano bekannt war, in der Tat Antonio Pisano hieß und nicht, wie bisher angenommen wurde, um 1380, sondern vielmehr erst 1397, als der Sohn des Bartolommeo da Pisa und der Isabella di Niccolò zu Verona geboren ward. Vgl. Giuseppe Biadego: „Pisanus Pictor", Venezia 1908, dto.: Nota II, Venezia 1909. (Atti del R. Istituto di scienze etc. 1907—09. Tom. LXVII, II und I. LXVIII, II.)

[2]) Wenn ich dennoch den unbekannten Gründer jener Schule als den „Brixner Meister der Kreuzigung mit dem Skorpion" bezeichnete und danach auch seine ganze Richtung benannte, so geschah es deshalb, weil dieselbe gerade durch eine ganze Reihe von Kreuzigungsbildern, durchwegs mit dem Skorpion, vertreten ist, und um sie mit einem kurzen Schlagwort von andern Gruppen absondern zu können.

[2*]) Eine Zusammenstellung der Werke dieser Gattung findet sich in meinen oben Seite 2 Anm. [2*]) angeführten Schriften über diesen Gegenstand.

15. Jahrhunderts geltend, der ebenfalls einen großen Teil seiner Tätigkeit im Brixner Kreuzgang entfaltete und dort unter einem seiner Wandgemälde auch seinen Namen, *Jacob Sunter*, verewigte. Seine entschiedene Hinneigung zur deutsch-flandrischen (oder oberdeutschen) Stilweise des 15. Jahrhunderts, welche im Verlaufe seiner Tätigkeit oder doch seiner Schule, die sich von 1446—74 verfolgen läßt, stets zunimmt, ist von um so höherem Interesse, als er andererseits unzweifelhaft aus der Schule des Meisters mit dem Skorpion hervorging, da er mit demselben manche Eigentümlichkeiten gemein hat, die nur aus einer persönlichen Berührung und Anlehnung erklärlich sind. Wir ersehen daraus, daß seit Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einheimische Brixner Meister eine so mächtige Einwirkung vom Norden her erfuhren, daß nicht viel fehlte, so hätten sie sich völlig derselben hingegeben und an Stelle der bis dahin doch immer noch von Italien her beeinflußten Auffassungsweise eine völlig deutsche Malweise in Südtirol begründet.[1*]) Diese flandrisch-deutsche Geschmacksrichtung scheint Jacob Sunter hauptsächlich durch oberdeutsche Vermittlung angenommen zu haben, welche besonders deutlich auch noch in anderen Brixner Tafelbildern seiner Zeit und zum Teil wohl seiner Werkstatt hervortreten. So sehen wir auf einem Altarflügel im Ferdinandeum (n. 10 Katalog 1899) eine Darstellung, Christus in der Vorhölle, welche eine sichtliche Anlehnung an Schongauers Stich (Bartsch. 20) verrät. Auch der auferstehende Christus, welcher in Sunters Art im Jahre 1472 am siebenten Gewölbe des Brixner Kreuzganges gemalt wurde, ist in seiner Stellung und Haltung sehr verwandt mit dem auferstehenden Christus Schongauers (B. 19), so daß, falls hier wirklich eine Anlehnung stattfand, hieraus sich auch der Schluß ergäbe, daß Schongauers Stich vor 1472 entstand.

Noch mehr, auch in der feinen Empfindung, werden wir an Schongauer durch drei kleine Holzflügelbilder erinnert, welche gegenwärtig ebenfalls im Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrt werden und aus dem Nachlaß des Herrn Bisdomini in Brixen stammen.[2]) Diese Gemälde des „Meisters der Verkündigung mit der Kreuzfahne“ (n. 11—13 Katalog 1899) stellen die Verkündigung und Heimsuchung dar und erinnern in den lieblichen Köpfchen mit hohen, runden Stirnen, in der schlanken Bildung der Hände, in den zarten Körperverhältnissen sowie im bauschig-knittrigen Faltenwurf unmittelbar an Schongauer. Diese deutsch-flandrische Richtung konnte nun zwar nicht zur ausschließlichen Herrschaft in Brixen gelangen, wurde aber andererseits auch nicht völlig wieder verdrängt, sondern ging vielmehr eine dauernde Verbindung mit jener volkstümlich derben und dramatischen Richtung ein, welche neben der Beobachtung des unmittelbaren Volkslebens der italienischen Kunst wesentliche Anregungen verdankte. Schon bei ihrem ersten charakteristischen Vertreter und Begründer, dem Meister mit dem Skorpion, und bei seiner Schule sehen wir in den späteren Werken den beginnenden Einfluß der deutsch-flandrischen Kunst. Derselbe tritt nun noch entschiedener bei mehreren Malern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervor, welche, so wesentliche Anregungen sie auch zugleich aus Italien erfahren, sich doch dem Einfluß des *Jacob Sunter* und seiner Schule nicht mehr entziehen können.

Was zunächst die italienischen Vorbilder dieser neuen Richtung der Brixner Malerschulen betrifft, so sehen wir bei ihr die Nachklänge an giotteske

[1*]) Über Jacob Sunters Stil und Tätigkeit siehe die oben angeführten Schriften, sowie auch noch Dr. Schmölzers Aufsatz in den Mitt. der k. k. Z.-K. von 1889, p. 147 f., „Jacob Sunters Malereien in der Schloßkapelle zu Brughiero“.

[2]) Nach einem alten Gemäldeverzeichnis im Ferdinandeum.

Formen, die wir noch beim Meister mit dem Skorpion fanden, schon völlig verschwunden; ja selbst an Stelle des *Pisano,* dessen scharfer, aber noch etwas befangener Realismus ebenfalls auf jenen eingewirkt hatte, treten jetzt mehr und mehr *Andrea Mantegna* und sein oberitalienischer Anhang als Vorbilder dieser neuen Schule auf. Geradezu überraschend wirkt bei dieser besonders der energische Versuch einer perspektivischen und plastisch-anatomischen Darstellungsweise, trotz der noch sehr mangelhaften Formenkenntnis, welche dabei öfter zutage tritt. Auch in der tiefen Färbung knüpft diese neue Brixner Malerschule an den Meister mit dem Skorpion, zugleich aber, wie es scheint, an venetianische Vorbilder an, denen sie die warme, harmonische und kräftige Tönung entlehnt, welche noch wesentlich durch die Öltechnik unterstützt wird, die auf den Tafelbildern jetzt vielfach schon angewendet wird, zum mindesten für die Gewänder.

Diese koloristische Tendenz, verbunden mit einem Streben nach phantastischen Wirkungen und Kontrasten, macht sich besonders auch in den landschaftlichen Hintergründen der Gemälde dieser Richtung geltend, in deren ausführlicher Behandlung freilich zugleich auch die deutsch-flandrische Einwirkung hervortritt, der sich auch diese Richtung weder entziehen konnte noch wollte. Fernsichten mit Flüssen, Seen, Hügeln, wilden Bergen und Felsen, Schlössern, Wolken und glühenden Lichtern am Horizont fehlen auf fast keinem dieser Bilder, obwohl der Himmel meist durch gepreßte Goldgrundmuster ersetzt ist. Zahlreiche Figürchen in allen Fernenabstufungen, Schiffchen usw. beleben die Landschaft, teils als bloße Staffage, teils die aufeinanderfolgenden Szenen eines zusammenhängenden Zyklus von Handlungen darstellend, deren wichtigste den Vordergrund des Bildes einnimmt.

Der deutsch-flandrische Einfluß[1*]) macht sich bei dieser Schule besonders auch in den Köpfen der Frauen geltend, wogegen die Männer meist jene scharfgeschnittenen, echt volkstümlich-tirolischen Züge tragen, denen wir schon bei der Richtung des sogenannten Meisters mit dem Skorpion und der darauf folgenden Sunterschule begegneten. In den Trachten mischt sich welsche und deutsche Mode, echt deutsch-flandrisch ist der bauschig-knittrige Faltenwurf; ebenso gemahnen die langen knöchernen Finger mehr an deutsche als italienische Vorbilder.

Mehrere Werke dieser Richtung sind noch im Kloster Neustift bei Brixen vereinigt und bilden zusammenhängende Gruppen, die einst zu Flügelaltären gehörten, welche die alte Neustifter Kirche schmückten und beim Umbau derselben im 18. Jahrhundert auseinandergenommen und zum Teil verschleudert wurden. Die wichtigsten Bildtafeln dieser Art in Neustift, welche der Legende und dem Martyrium der hl. Katharina gewidmet sind, wurden vor mehreren Jahren wieder zu einem Flügelaltar zusammengesetzt, dessen Hauptbild im Schrein die Hinrichtung der Heiligen darstellt, während auf den Innenseiten der Flügel je zwei Vorgänge ihrer Legende übereinander und an den Außenseiten die Verkündigung angebracht sind.

Betrachten wir zunächst die dem Leben der Heiligen gewidmeten kleineren Bildtafeln von den Innenseiten der Flügel, deren jede 1,05 m hoch und 0,775 m breit ist.

Auf dem ersten Bild (Abb. 1), Die hl. Katharina verwirft den Götzendienst, sehen wir die Heilige mit Krone und Scheibennimbus in reichem Brokat-

1*) Diese Bezeichnung dürfte, den Deutschtümlern um jeden Preis in der Kunstgeschichte zum Trotz, nicht unbegründet sein, wenn man den nachweislichen Einfluß der v. Eyckschen Schule auf die deutsche Malerei beachtet, der schon bei Konrad Witz um 1444 einsetzte, wie Schmarsow und andere nachgewiesen haben und wie der Augenschein lehrt.

kleid und einem faltenreichen Mantel darüber, der am Boden nachschleppt, mehreren Vornehmen und Priestern Alexandriens gegenüberstehen. Indem sie mit dem Finger nach oben, zum wahren Gott, hinweist, bestreitet sie die Heiligkeit eines Götzenbildes, welches im Hintergrund, im Chor einer dreischiffigen gotischen Kirche, auf einer Säule steht und von einer Versammlung heidnischer Priester in

Abb. 1 Die hl. Katharina verwirft den Götzendienst
(Zeitschr. des Ferd., Innsbruck)

der Chorapsis verehrt wird. Ein Mann in vornehmer Tracht, mit zugespitzten Lederschuhen, anschließenden Beinlingen, reichem Brokatwams, langem, über der Brust zusammengestecktem Mantel und perlenbesetztem Barett, wie es scheint der Kaiser Maximian selbst, weist entrüstet auf das Götzenbild als die wahre Gottheit hin, während gleichzeitig ein junger Mann die Heilige von hinten anfaßt, anscheinend um sie zu verhaften. Hinter dem König sind noch die Köpfe eines

Greisen und eines bartlosen jungen Mannes sichtbar, welche die Heilige ernst und halb bedauernd, halb unwillig anblicken.

Was an diesem Bilde besonders auffällt, das ist neben dem kräftigen, tiefen Kolorit sowie der plastischen Kraft der Modellierung die ausdrucksvolle, individuelle Durchbildung der scharf geschnittenen Gesichtszüge, die anatomische

Abb. 2 Disputation der hl. Katharina
(Zeitschr. des Ferd., Innsbruck)

Behandlung derjenigen Körperteile, welche nicht durch faltige Gewänder verhüllt sind, die Verkürzung z. B. an dem vorgeneigten Kopfe des Schergen, der die Heilige verhaftet, sowie besonders die perspektivische Darstellung der Architektur und des Raumes. Alles dies, und zum großen Teil auch die Art der Trachten, weist entschieden auf italienische Vorbilder hin, wogegen die eigentümliche Derbheit und Wildheit im Ausdruck der männlichen Gesichter, sowie die nüchterne

Anmutlosigkeit der weiblichen Züge als echt tirolisch-bäurischer Realismus zu bezeichnen ist. Deutsch-flandrische Elemente verraten sich endlich in dem brüchigen Faltenwurf, besonders am Mantel der Heiligen.

Das zweite Bild (Abb. 2) zeigt uns die Disputation der Heiligen mit den fünfzig Gelehrten von Alexandria, welche ihr die Irrtümer ihrer neuen Lehre beweisen sollen, selbst aber von ihr zum Christentum bekehrt werden. Die Heilige steht in anmutig bewegter Haltung im Profil nach links, den Kopf seitwärts wendend. Der Mantel fällt in schönen großen Linien über ihren Rücken und schleppt auf dem Boden nach, doch bilden sich zugleich an demselben ziemlich harte und zum Teil unmotivierte, eckige Falten. In schönem Fluß wallt ihr langes Lockenhaar auf den Rücken. Hinter ihr steht der Kaiser Maximian mit Krone, Zepter, in langem Brokatmantel. Seine harten, kräftig durchgebildeten Züge mit den durchdringenden, von Fältchen umgebenen Augen, der mächtigen gebogenen Nase, dem trotzig geschlossenen Mund und struppigem Vollbart sind wieder echt tirolisch.

Abb. 3 Die hl. Katharina mit Ruten geschlagen
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Die Heilige begleitet ihre Rede mit Handbewegungen, als wenn sie etwas an den Fingern abzählen wollte, ein Motiv, welches schon den oben genannten älteren Brixner Malerschulen geläufig und vielleicht den damals beliebten Bauernpassionsspielen entlehnt war.[1*]) Ihr gegenüber stehen, in Doktorengewändern, eine Reihe von Gelehrten mit sehr individuell charakterisierten, wenn auch vielfach verzeichneten, besonders zu dicken Köpfen. Der Vorderste disputiert mit Katharina, indem er auf einen Folianten hinweist, den er

[1*]) Übrigens kommen ähnliche Handbewegungen, die dem Aufzählen der Gründe beim gelehrten Disputieren entlehnt sind, auch sonst noch öfter vor, so z. B. in der französischen Passion (Münchner Staatsbibliothek Kod. Gall. 22), welche ursprünglich für Königin Isabeau von Bayern aus dem Lateinischen übersetzt wurde, in diesem Exemplar aber erst aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt. — Die Darstellungen dieses Kodex zeigen überhaupt eine merkwürdige Verwandtschaft mit Brixner Bildern in der Art des Meisters mit dem Skorpion, sowohl in den Typen und Bewegungen, wie in den Trachten.

vor sich hält, in dem das Wort „Aicher" zu lesen ist, das aber wohl keine weitere Bedeutung hat.

Das dritte Bild (Abb. 3) zeigt uns die Szene, wie die Heilige mit Ruten geschlagen wird, nachdem der Kaiser Maximian vergeblich versucht hatte, sie wieder zum Götterglauben zu überreden. Sie ist

Abb. 4 Die hl. Katharina im Gefängnis
(Zeitschr. des Ferd., Innsbruck)

mit den Armen nach vorn an eine Martersäule gebunden, ihr reiches Brokatgewand bis zu den Hüften hinabgestreift. Ihr Körper ist von Hieben zerfurcht und von Blut überströmt. Fünf Henkersknechte mit wilden bartlosen Gesichtern, in knappanliegender Tracht, vollziehen in den kühnsten Bewegungen und Verkürzungen, die wieder deutlich auf oberitalienischen Einfluß hinweisen, mit wahrer Lust ihre Züchtigung, indem einer derselben sie sogar mit einem Doppelhaken

zertleischt. Besonders der von hinten gesehene Scherge rechts überrascht uns durch die ziemlich gelungene Ausprägung der Muskelanatomie in den knapp anschließenden Beinlingen. Die Szene geht in einer engen Vorhalle mit perspektivisch gezeichneter Holzdecke vor sich: rechts öffnet sich der Blick auf ein Stück landschaftlicher Fernsicht.

Im vierten Bild (Abb. 4) sehen wir den Vorgang, wie der Kriegsoberste Porphyrius die Kaiserin Augusta mit ihren Hofdamen zum Gefängnis der Heiligen geführt, nachdem er die Wachen trunken gemacht hat, und wie die Heilige von ihrem Kerkerfenster aus die Kaiserin bekehrt. Im Vordergrund links sitzt die schlafende Wache, mit aufgestütztem Kopf, eine ganz mantegneske Gestalt. Katharina erhebt segnend ihre Hand hinter dem Kerkergitter, während ein köpflings vom Himmel herabfliegender Engel ihr eine Kanne mit Weihwasser zur Taufe der Kaiserin und ihres Gefolges darreicht. Hinter der perspektivisch verjüngten Kerkermauer sehen wir das ernste bärtige Gesicht des Porphyrius im Dreiviertelprofil, während die Kaiserin, die durch zwei Reiherfedern auf ihrem reich mit Perlen geschmückten Kopfputz ausgezeichnet ist, mit über dem Schoß gekreuzten Händen der Heiligen andächtig zuhört. Die Züge der Kaiserin wie die der sich ihr anschließenden Hofdamen sind hart und häßlich, doch ungemein plastisch ausgeführt. Von den drei Hofdamen zeigen zwei ihre scharfgeschnittenen, italienischen Gesichtszüge im Profil. Der eckige Faltenwurf der reichen Gewänder sowie auch die befangene Haltung der Frauen erinnert wieder an die gleichzeitige deutsche Kunst.

Besonders charakteristisch ist endlich die Schlußszene auf dem großen Bild (Abb. 5), die in Wirklichkeit zwei Szenen zusammenfaßt, jedoch nur einmal die Heilige zeigt (2,10 m hoch und 1,55 m breit).[1*]) Auf der rechten Seite des Bildes sehen wir nämlich auf einem perspektivisch und stofflich trefflich veranschaulichten Holzgerüst zwei mit Messern bespickte Räder angebracht, mit Kurbeln zum Drehen daran, womit Katharina zuerst hingerichtet werden sollte. Zwei Engel mit bauschigen Gewändern und erhobenen Schwertern fliegen jedoch vom Himmel herab, um die Henker zu erschlagen. Ein Engel ist in kühnster Perspektive, mit dem verkürzten Kopf nach unten, dargestellt, so daß man fast an Marco Palmezzanos Engel im Dom von Loreto oder an Signorellis in Orvieto gemahnt wird, nur daß hier die Gewandbehandlung eine ganz andere ist. Nicht minder überraschend sind aber die kühnen Verkürzungen, welche der Maler an den erschlagenen Henkersknechten gar nicht ungeschickt angewendet hat. Der eine im Vordergrund liegt auf dem Rücken schräg ins Bild hinein, so daß seine muskulösen Beine wie sein Rumpf und Haupt in sehr schwieriger Verkürzung dargestellt sind. Noch weitgehender ist die Verkürzung an einem Toten, der auf der hinteren Seite des Gerüstes, den Kopf auf dessen Fuß gelehnt, genau senkrecht in die Bildtiefe hineinliegt, so daß man nur seinen Scheitel, ein Stück Gesicht, eine seitwärts liegende Hand, die aufragende rechte Schulter, einen Teil der Hüfte, ein Knie und einen Fuß sieht. Dabei ist die Verkürzung wenigstens so weit richtig durchgeführt, daß man die Lage des Toten und seiner Glieder genau errät. Man wird hier unmittelbar an Paolo Uccellos und Mantegnas senkrecht ins Bild hineinliegende Figuren gemahnt.

Die Heilige kniet in reichem Brokatgewand betend links vor dem Gerüst, ihr Mantel breitet sich in weiten, knittrigen Falten auf dem Boden aus, ein Motiv,

---

[1*]) Eine Lichtdruckwiedergabe davon findet sich auf Blatt VI meiner Kongreßpublikation von 1902: „Alttirolische Kunstwerke des 15. u. 16. Jahrh.“. 16 Bl. in Lichtdruck. Innsbruck.

das wir bei Michael Pacher wieder finden werden, ebenso wie die kopfüber herabfliegenden Engel.

Eine wahrhaft dämonische Kraft zeigt sodann wieder der Henker, der in Vorderansicht, ausschreitend, mit beiden Händen das Schwert schwingt, um die Heilige zu enthaupten, womit also die zweite, die eigentliche Schlußszene beginnt. Die Art, wie seine energische Bewegung in der enganschließenden Tracht zum plastischen Ausdruck gelangt, gemahnt an Signorellis Figuren in Orvieto. In dem dahinterstehenden König, der mit Krone und Zepter und reichem Brokatgewand in Vorderansicht zu sehen ist und die rechte, gut verkürzte Hand erhebt, um den Befehl zum Todesstreich zu erteilen, ist besonders der unerbittliche, düstere Ausdruck des von dichtem Vollbart umrahmten Kopfes von stimmungsvoller Wirkung. Auch die Köpfe zweier Männer aus dem Gefolge des Königs hinter diesem sind kräftig und plastisch durchgeführt. Doch ist zu bemerken, daß diese hinteren Figuren größer ausgefallen sind, als der Henker vor ihnen. In der Höhe über dieser Gruppe sieht man kleine Engel mit lieblichen Gesichtern und reichem Lockenschmuck, mit langen spitzen Flügeln und flatternden knittrigen Gewändern, welche die Heilige in einem Bahrtuch zum Berg Sinai emporgetragen haben und sie teilnahmsvoll umringen. Den Hintergrund des Bildes nimmt links am Fuße des genannten Berges ein befestigtes Kloster, zu dem eine Brücke führt, ein. Ein achteckiger, in mehreren Geschossen sich verjüngender kastellartiger Bau neben dem Brückentor erinnert an einen ähnlichen, noch bestehenden Bau im

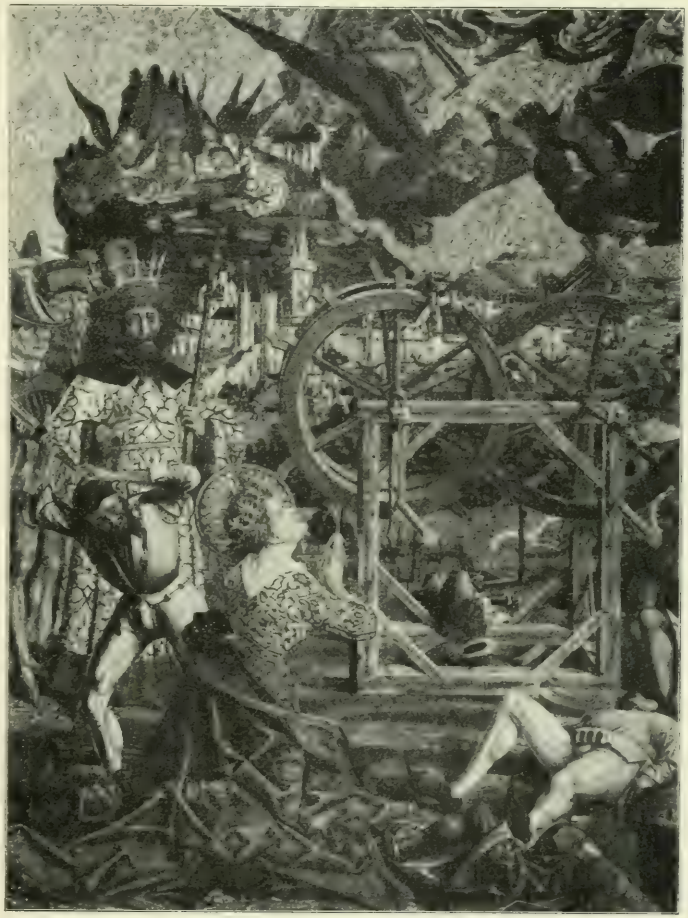


Abb. 5 Hinrichtung der hl. Katharina
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Vorhofe des Klosters Neustift, die noch aus dem 12. Jahrhundert stammende St. Michaelskapelle, welche hier abgebildet zu sein scheint.

Rechts sieht man einen von Schiffen befahrenen Fluß von hinten zwischen dem Berg Sinai und mit Bäumen und Burgen besetzten Gefilden und Hügeln heranfließen: die Luft ist durch gepreßten Goldgrund ersetzt.

Die Farbenstimmung dieser Gemälde ist tief, warm und kräftig und wird durch die prächtigen Brokatgewänder der Hauptpersonen, die goldenen Damasthintergründe und die farbige, vorwiegend in rötlichen und weißlichen Tönen gehaltene Architektur noch in der harmonischen Wirkung erhöht, welche teppichartig reich ist, ohne bunt zu sein. Dazu tragen auch die schon ziemlich kräftigen, wenn auch etwas harten und zerstreuten Gegensätze der Lichter und Schatten bei, durch welche es dem oder den Künstlern dieses Flügelaltars in Verbindung mit kühnen, perspektivischen Verkürzungen zwar gelang, besonders auf dem Hauptbild, in den Vorderfiguren zum Teil ungemein plastisch wirkende Gestalten zu schaffen, wogegen die auf diesem Bilde dargestellten Fernen, trotz der darin zerstreuten zahllosen, sich verjüngenden Einzelheiten nicht recht auseinandergehalten und vertieft sind, da es an einer die Farbentöne allmählich abschwächenden Luftperspektive gebricht. Hierdurch wird aber die teppichartige Farbenwirkung des Hintergrundes erhöht.

Die Fleischtöne der Männer sind tiefbräunlich, die Gesichter der Frauen etwas blasser mit rötlichen Wangen, die Lichter sind weißlich und fett aufgesetzt.

Die Verkündigung an Maria, auf den Außenseiten der Flügel, ist in lichteren Tönen als die Innenbilder gehalten und zeigt teilweise auch eine handwerksmäßigere Ausführung, dürfte aber nicht unberührt von Übermalung geblieben sein, vielleicht anläßlich der Wiederzusammenstellung des Altares. Immerhin geht der Entwurf auf den Meister zurück; die Perspektive der gotischen Pfeilerkirche, in welcher der Vorgang stattfindet, ist trefflich, der stark knittrige Gewandwurf, zumal des Engels, zeigt die charakteristischen Motive der übrigen Bilder, auch die Hände und Köpfe sind dem Charakter der übrigen Bilder entsprechend, nur verflaut.[1*])

Derselben Richtung schließen sich mehrere Bildtafeln mit Darstellungen aus der Geschichte der hl. Barbara in Neustift an, welche jedenfalls zu einem zweiten Altar der dortigen Kirche gehörten.

Das Hauptbild (Höhe 1,42 m, Breite 0,88 m) stellt im Vordergrund die Hinrichtung der hl. Barbara durch ihren eigenen Vater, im landschaftlichen Mittel- und Hintergrund verschiedene Vorgänge aus ihrem Leben dar (Abb. 6).

Die Kompositionsweise dieser Tafel, mit den stark plastisch hervortretenden Gestalten des Vordergrundes und der in weiten Fernen sich verlierenden Landschaft, welche durch zahlreiche, sich allmählich verjüngende Einzelheiten, Türme, Schlösser, Kirchen, Bäume, Berge, einen Fluß mit Schiffen, sowie verschiedene Figurengruppen gegliedert ist, ohne doch, infolge fehlender Luftperspektive, auseinanderzurücken, ist im wesentlichen dieselbe, wie auf dem Bilde der Hinrichtung der hl. Katharina, nur daß auf ersterem die Figurengruppen des Mittel- und Hintergrundes mehr hervortreten und eine selbständige, erzählende Bedeutung haben, sowie durch ihre Einzelausführung im kleineren und kleinsten Maßstabe die perspektivische Fernwirkung nicht fördern, sondern verwirren, zumal sie bald zu groß, bald zu klein ausgefallen sind.

[1*]) Der Katharinenaltar dürfte um 1464 für die Kirche von Neustift ausgeführt worden sein, wie in einer folgenden Abhandlung nachgewiesen wird.

Im Vordergrund links kniet die Heilige mit gefalteten Händen und schräg seitwärts emporgerichtetem Antlitz, dessen Züge mit eingebogener Nase, sichtbaren Nasenlöchern, knopfigem, gespaltenem Kinn, mit mehreren Falten unter der Kinnlade, zwar hart und unschön sind, aber genau an die Frauenköpfe des Katharinenaltars erinnern. Ein dunkelblaues Kleid und ein purpurroter Mantel mit goldenem, perlengesticktem Saum, der sich in unruhigem, eckigem Faltenwurf weit über den Boden ausbreitet, verhüllen ihre Gestalt. Auch der Faltenwurf ist derselbe, wie am Katharinenaltar. Ihr Vater Phorphyrius, in schwarz goldenem Damastrock, faltenreichem, über Arm und Rücken geschwungenen Purpurmantel, weißen Beinlingen mit braunen Lederschuhen, stützt sich energisch auf sein rechtes Standbein, während er das Spielbein mit stark gebogenem Knie vorsetzt. In Dreiviertelrückansicht gesehen, prägen sich die Waden- und Schenkelmuskeln in fast übertriebener Plastik aus. Die Stellung ist ein der Antike entnommenes Lieblingsmotiv der italienischen Frührenaissance Mittel- wie Oberitaliens und ist auch auf unserem Bilde jedenfalls kein urtirolisches oder urdeutsches Erzeugnis, sondern eine Entlehnung aus dem Süden. Der Vater legt seine Linke auf das lockige Haupt seiner heiligen Tochter, während er mit

Abb. 6 Hinrichtung der hl. Barbara
(Phot. Hoefle, Augsburg)

der Rechten einen mächtigen türkischen Säbel zum wuchtigen Hiebe schwingt. Sein von braunen Korkzieherlocken umwalltes, in braunem Ton hart und scharf modelliertes, schräg nach oben gerichtetes, grimmiges und häßliches (auch verzeichnetes) Gesicht ist von einem Turban mit gerollter Spitze und Seitenlappen bedeckt.

Sowohl die Heilige wie ihren Vater finden wir nun in den nämlichen Gewändern, jedoch in kleinerem Maßstab mehrfach im Mittel- und Hintergrund des Bildes in den dem Martyrium vorangehenden Szenen wiederholt. Links sieht man den Turm, in welchem Porphyrius seine Tochter bewachte, mit drei Fenstern; das dritte hatte sie ausbrechen lassen, um an die hl. Dreieinigkeit zu erinnern. Aus dem Turmtor steigt der Vater eine Treppe herab, vielleicht zornig, daß er sie nicht darin gefunden hat. Rechts vom Turm kniet die Heilige, hinter ihr steht ihr Vater, der sie in den Turm hinein tun will. Weiter hinten auf derselben Seite sieht man den Vater, dreimal wiederholt an einem Hirten vorbei, der ihm ihren Aufenthalt verriet, einen Berg hinan schreiten, auf dessen Spitze in einer Felsenwildnis er die Tochter betend auffindet. In der Mitte des Bildes sind hinten zwei Marterszenen der Heiligen dargestellt; jedesmal ist der Vater dabei. Rechts endlich, weiter vornen, ist die Taufe der Heiligen, und ganz hinten, wie es scheint, ihr Kirchgang in ganz winzigen Figuren vor einer hübschen Kirchenfassade dargestellt. Den versöhnenden Abschluß dieser gemalten Legende bildet die aus dem zusammenstürzenden Turm zum Himmel emporschwebende Heilige.

Wenn auch dieses Bild künstlerisch etwas tiefer stehen mag als das Hauptbild des Katharinenaltars, so gehört es doch, wie wir sahen, durchaus derselben Richtung oder Werkstätte an und dürfte auch ungefähr aus derselben Zeit, also der Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts, stammen.

Noch größere Verwandtschaft als mit dem Hauptbild zeigt es mit den inneren Flügelbildern des Katharinenaltars.[1*])

Von den Bildtafeln, die außerdem zum Barbara-Altar in Neustift gehörten, sind noch folgende erhalten:

1. Die hl. Barbara wird auf Befehl ihres Vaters vor das Gericht geschleift. Sie ist nackt, von bräunlichem Fleischton, in Verkürzung, blutend; ihre Stülpnase entspricht dem Hauptbild. Ein ungeschickt herabfliegender Engel breitet ein Tuch unter ihr aus. Ein brauner Henker zerrt sie durch die Straße, von deren perspektivisch dargestellten Häuserreihen Zuschauer herabblicken. Die Heilige faltet betend die Hände, welche hölzern wie auf dem Hauptbild sind. Hinter der Heiligen steht ihr Vater in der bekannten Tracht. Goldgrund ersetzt die Luft, oben ist in Holz geschnitztes Maßwerk aufgelegt. (Höhe 0,70 m, Breite 0,40 m.) Auf der Rückseite dieser Tafel ist der untere Teil einer auf Maßwerk stehenden weiblichen Figur in blauem Kleid und hellbraunem, rotgefüttertem Mantel von brüchigem Wurf zu sehen. (Inv.-Nr. 150.)

2. Die Heilige ist an ein Baumgerüst gebunden, während ihr mit Fackeln die Achselhöhlen ausgebrannt werden. Sie ist derb modelliert. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Goldluftgrund. Oben ist Maßwerk. — An der Rückseite ist der obere Teil eines gotischen Schutzdaches sichtbar. (Inv.-Nr. 153.)

3. Der Heiligen werden von einem Henker die Brüste abgeschnitten. Ihr in scharfer Verkürzung dargestelltes Gesicht läßt die großen Nasenlöcher sichtbar werden, wie wir es an den Barbarabildern schon mehrmals sahen. — Auf der

[1*]) Stiassny schreibt die Barbaratafel einem Brixner „Lokalmaler" zu, dessen Manier er von der des Katharinenaltars unterscheidet. (Rep. f. Kunstw. 1903, S. 25.) Letzteres auch zugegeben, sind doch Stilgattung und Kompositionsweise hier wie dort dieselben.

Rückseite dieser Tafel ist die untere Hälfte eines Ecce homo in knittrigem Gewand erhalten.

Es ergibt sich aus dem Zusammenhang des Gesagten, daß die Flügel dieses Altares aus Tafeln von derselben Höhe und halben Breite des Hauptbildes (also Höhe 1,40 m, Breite 0,40 m) bestanden, welche außen in ganzer Höhe mit den Gestalten des Ecce homo und wahrscheinlich der Maria als Schmerzensmutter, innen mit je zwei Bildern aus der Legende der hl. Barbara, jedes von halber Flügelhöhe, bemalt waren und daß sie später mitten durchgeschnitten wurden.[1*])

Daß nun Michael Pacher mit der Brixner Schule des 15. Jahrhunderts in engen Beziehungen stand, geht nicht nur aus den vielfachen Anklängen an seinen Stil, welche wir bei den angeführten Gemälden fanden, hervor, sondern auch daraus, daß ein Teil der Gemälde des Flügelaltars in St. Wolfgang von einem Maler ausgeführt wurde, welcher aus jener Schule hervorgegangen sein oder ihr doch sehr nahe stehen mußte. Es sind dies die Darstellungen aus dem Leben des hl. Wolfgang an den Außenseiten der Außenflügel des genannten Altars.

Dieselben zeigen eine ähnliche Neigung zu perspektivischen Architekturdarstellungen, zu landschaftlichen Fernsichten, zur Vorführung von Männergestalten in knapp anschließenden Gewändern und kühn verkürzten Bewegungen, wie wir sie an den bisher betrachteten Gemälden der Brixner Neustifterschule wahrnahmen. Auch sind die Köpfe dort ähnlich wie hier in derben Zügen kräftig modelliert, mit bräunlichem Schatten und weißen Lichtern. Nur in bezug auf den fahlen, matten Farbenton unterscheiden sich die Darstellungen der St. Wolfgangslegende an diesem Altar von den vorher erwähnten Tafelbildern, doch kann derselbe auch zum Teil davon herrühren, daß jene Gemälde an der Außenseite des Altars durch hundertjährige Einwirkungen des Lichtes (der Sonne) und des Staubes ihre ursprüngliche Farbenfrische verloren haben. (Siehe Exkurs III.)

Da sich nun der Anlauf zur Ausbildung jener Brixner Schule bis in das sechste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt und außerdem alle bisher bezeichneten Gemälde nicht nur der Begabung der einzelnen Künstler nach, sondern auch in bezug auf die Reife der Motive wesentlich hinter Michael Pachers Leistungen zurückstehen, so ist es in hohem Grade unwahrscheinlich, daß sie in allem und jedem bloße Nachahmer und rückschrittliche Nachtreter Michael Pachers waren[2*]) — zumal sie in vielen Dingen wesentlich von ihm abweichen, sondern es ist vielmehr anzunehmen, daß sie in der Tat eine ihm vorangegangene Richtung vertreten, auf welcher fußend er seine Ausbildung und seinen Stil erwarb, den er jedoch vermöge seiner gewaltigen persönlichen Begabung wie durch anderweitige weitere Studien und Einflüsse zu einer weit höheren Stufe künstlerischer Reife und Vollendung führte.

Dies schließt nicht aus, daß andererseits jene, gewissermaßen seine Vorläufer darstellenden Künstler eine Zeit lang noch neben ihm fortwirkten, und

---

[1*]) Ein Bruchstück des vierten Bildes soll sich nach Stiassny (a. a. O. S. 25) im Besitze der Frau Seeböck in Bruneck befinden. — Ein Abschnitt des Textes der ersten Auflage dieser Schrift, welcher auf die hier berichtigte und ergänzte Besprechung der Neustifter Bilder folgte, befindet sich jetzt, mit den inzwischen notwendig gewordenen Ergänzungen, im Exkurs II am Schluß dieser Abhandlung. (Siehe Exkurs II.)

[2*]) Stiassny dagegen hat, zwölf Jahre, nachdem dies geschrieben war, behauptet, daß der Katharinenaltar von einem Maler herrühre, der durch die Werkstatt der Pacher gegangen und einige Schwächen, namentlich die Zeichnungsfehler Friedrich Pachers angenommen hat etc. Er weist auch auf mehrere, angeblich vom St. Wolfgangsaltar entlehnte Motive am Katharinenaltar hin, ohne jedoch irgendwie zu überzeugen. (Repert. f. K. 1903, S. 24.)

sogar manche einzelne Motive und Auffassungsweisen, so gut es ging, von ihm entlehnten, um ihren im übrigen älteren und vor ihm entstandenen Stil damit aufzuputzen.[1*])

Das Schwanken zwischen flandrisch-deutschem und italienisch-mantegneskem Einfluß, welches so charakteristisch für die Brixner Schule des 15. Jahrhunderts ist, tritt auch bei Michael Pachers Bruder, *Friedrich Pacher,* noch deutlicher hervor als bei ersterem, wo diese beiden Elemente bereits harmonisch zu einem neuen großen Kunstganzen verschmolzen sind.

Friedrich Pacher steht demnach der Brixner Schule, wie wir sie bisher kennen lernten, noch näher als Michael.[2*])

Ein bezeichnetes Gemälde (Höhe 1,97 m, Breite 1,60 m) des Friedrich Pacher befindet sich in der Gemäldesammlung des Klerikalseminars zu Freising, auf dessen Rückseite eine längere aufgemalte Originalinschrift steht, welche meldet, daß der Genannte diese Tafel im Jahre 1483 für die Spitalskapelle in Brixen herstellte. Die hier in Betracht kommende Stelle der Aufschrift lautet: „Anno a nativitate Domini 1348 consecrata est haec capella hospitalis ad honorem S. Spiriti . . . . Factumque est hoc opus subsidio fidelium et expensis hospitalis per manus Frid. Pacher opidani in Brunnegk compl. que in vigilia pascae anno 1483".[3*])

Friedrich Pachers Name erscheint zuerst 1478 in einer „Raitung" (Rechnung) von Bruneck und wird von da an häufig in den Urkunden dieser Stadt genannt, wo er Hausbesitzer, in den Jahren 1489—92 Kirchenprobst und von 1503 bis Ende 1508, wie es scheint, Stadtrichter war.[4*])

Michael Pacher wird dagegen zuerst schon 1465[5*]) als Urheber des Altares für das Schloß Ried in Bozen, der jetzt verschollen ist, und zuletzt im Jahre 1498 erwähnt, in welchem Jahre er zwischen dem 8. Juli und 18. November starb, an

[1*]) Die wirklichen Nachfolger Michael Pachers im Anfang des 16. Jahrhunderts verfügen bereits über einen Stil, der, wenn er auch an rein künstlerischem Wert und individueller Vollendung dem seinigen nachsteht, doch in historischer Hinsicht eine Weiterentwicklung bedeutet.

[2*]) Vgl. hierüber die folgenden Abhandlungen.

[3*]) Der vollständige Wortlaut der Aufschrift ist zuerst von Sighart in den Mitt. der k. k. Z.-K., Bd. XI (1866), S. XLV, neuerdings von R. Hoffmann in „Die Kunstaltertümer im erzbisch. Klerikalseminar zu Freising" (München 1907, S. 80) mitgeteilt worden.

[4*]) Dahlke, „Michael Pacher" (Repert. f. K. VIII. 1885, S. 31) nahm an, daß Friedrich Pacher um 1501 gestorben sei, indem seit 1502 Hans Pacher als Besitzer des Hauses des ersteren verzeichnet ist. Stiassny dagegen, auf v. Schönherrs Regesten aus dem Innsbrucker Statthaltereiarchiv (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., Bd. II, Reg. 674—76, 736, 737, Bd. III, Reg. 2615) gestützt, sucht nachzuweisen, daß der bis Ende 1508 als Stadtrichter erwähnte Friedrich *Lebenbacher* in Brixen, welcher auch durch ein Schreiben des Kaisers Maximilian vom 19. April 1504 mit einem Gutachten über den Zustand und die Wiederherstellung der beschädigten Malereien des Schlosses Runkelstein bei Bozen beauftragt wurde, eine Person mit Friedrich Pacher gewesen sei und stützt sich dabei auf die allerdings auffallende Tatsache, daß verschiedene Sendschreiben von 1503 und 1504 an „Friedrichen Pacher (nicht Lebenbacher) Richter zu Brauneck" und auch ein Geschäftsbrief von 1508 an diese Adresse gerichtet sind, während zwei andere Sendschreiben von demselben Jahre 1508 an „Friedreichen Lebenpacher, Stadtrichter zu Brauneggen" adressiert sind.

Es ist dabei zu beachten, daß Friedrich Pacher, obwohl Bürger und Hausbesitzer in Bruneck, doch als Maler größtenteils in Brixen beschäftigt war und auch, wahrscheinlich seit 1483, eine Neustifterin zur Frau hatte. (Vgl. Stiassny, „Urkundliches über Friedrich Pacher", Rep. f. K. XXIII. 1900, S. 38 ff.)

[5*]) Nach Mone (Bildende Künste in Baden) befand sich im Zisterzienserkloster Salem der Flügel eines Kastenaltars mit der Inschrift: „Anno Dei (Dni?) MCCCCLXV tabula haec structa est per Magistrum Michaelem Pacher de Brunnecken". Vgl. Atz, Kunstgeschichte Tirols, II. Aufl., Innsbruck 1909, S. 531, wo ich dieses nicht genauer bezeichnete Zitat fand.

welchem schon seiner Erben Erwähnung geschieht. (Vgl. Dahlke, a. a. O. und Strompen, Rep. f. K. 1895. „Der Kirchenväteraltar usw.“)

Doch ist es deswegen noch nicht sichergestellt, welcher von beiden Pacher in Wirklichkeit der ältere war; jedenfalls war Friedrich Pacher dem Stil nach der Unreifere, von älteren Richtungen mehr Abhängige, obwohl er, als der weniger Begabte, gleichzeitig auch unter die Abhängigkeit von seinem Bruder geriet.

Das erwähnte Gemälde Friedrich Pachers stellt die Taufe Christi dar (Abb. 7). Der Vorgang geschieht in einer felsigen Landschaft, die durch einen Fluß, den Jordan, durchzogen ist; auf einem Berggipfel liegt Hebron. Die Art der Behandlung und die Färbung der Landschaft gemahnt völlig an die Brixner Schule. Im Vordergrund steht Christus, demütig vorgebeugt, die Hände faltend, in Dreiviertel-Vorderansicht, bis an die Schienbeine im durchscheinenden Wasser. Sein lichtgetönter Leib, von rosiggelbem Fleischton mit bräunlichen und grauen Schatten und Halbschatten, ist gut nach der Natur modelliert und von sorgfältigen, etwas harten Umrissen umzogen; der Brustkorb ist zu sehr vorgeschoben; die Färbung ist durch Übermalung etwas getrübt. Sorgfältig gemalte Wassertropfen perlen an ihm herab aus der Schale des Täufers; sein weißes flatterndes Lendentuch zeigt knittrigen Faltenwurf. Der von reichen, braunen Locken umwallte Kopf Christi erscheint etwas schwer, seine Züge sind nicht fehlerlos in der Zeichnung, der Mund süßlich, klein. Johannes kniet ehrfurchtsvoll auf einem Beine vor ihm, sein mächtiges, verwildertes Haupt duckend, mit der Rechten die Taufschale über Christi Haupt ergießend. Ein zinnoberroter Mantel verhüllt in reichen, brüchigen Falten seinen Leib, nur die entblößten Arme und die von härener Kutte bedeckte Brust freilassend. Über der Gruppe und zu beiden Seiten schweben Engel in tiefgefärbten, blau-goldbrokatenen, kirschroten und violetten Gewändern, zwei davon das braune Kleid Christi bereit haltend, während die Engel seitwärts, mit zierlichem und lebendigem Ausdruck, auf der Geige und Mandoline spielen. Die Engelköpfe sind zum Teil breit mit spitzem, vortretendem Kinn, kleinem, ge-

Abb. 7 Friedrich Pacher, Taufe Christi, Freising
(Phot. Werkmeister, Freising)

schlossenem Mund, aufgezogenen Brauen und blonden Locken. Ihre weiche Anmut läßt an oberitalienische Vorbilder denken. Über der Taufgruppe schwebt die Taube des hl. Geistes und zu oberst erscheint in gekräuseltem Wolkenkranz ein Nimbus an Stelle Gottvaters, worunter ein Spruchband die Worte trägt: „Hic

Abb. 8 Predigt des hl. Wolfgang vom Teufel gestört
(Phot. Hoefle, Augsburg)

est ille mihi delectus". Die Darstellung ist durch gotische Fialen mit nach der Mitte zu eingebogenen Spitzen und unteren Nischen eingerahmt, in welchen die musizierenden Engel auf säulengetragenen Sockeln knien. Eine Steinbrüstung im Vordergrund ist durch einen Pfau und zwei kleine Singvögel sowie einen Apfel, alles von großer Naturtreue, belebt.

Besonders bemerkenswert ist an diesem Gemälde das fleißige Studium des Nackten, die strenge, fast harte Zeichnung, sowie das Streben nach ausdrucksvollen Bewegungen, welches sogar einigermaßen in Gewaltsamkeit und Übertreibung ausartet. Gestalten und Typen, die Art des bauschigen, knittrigen

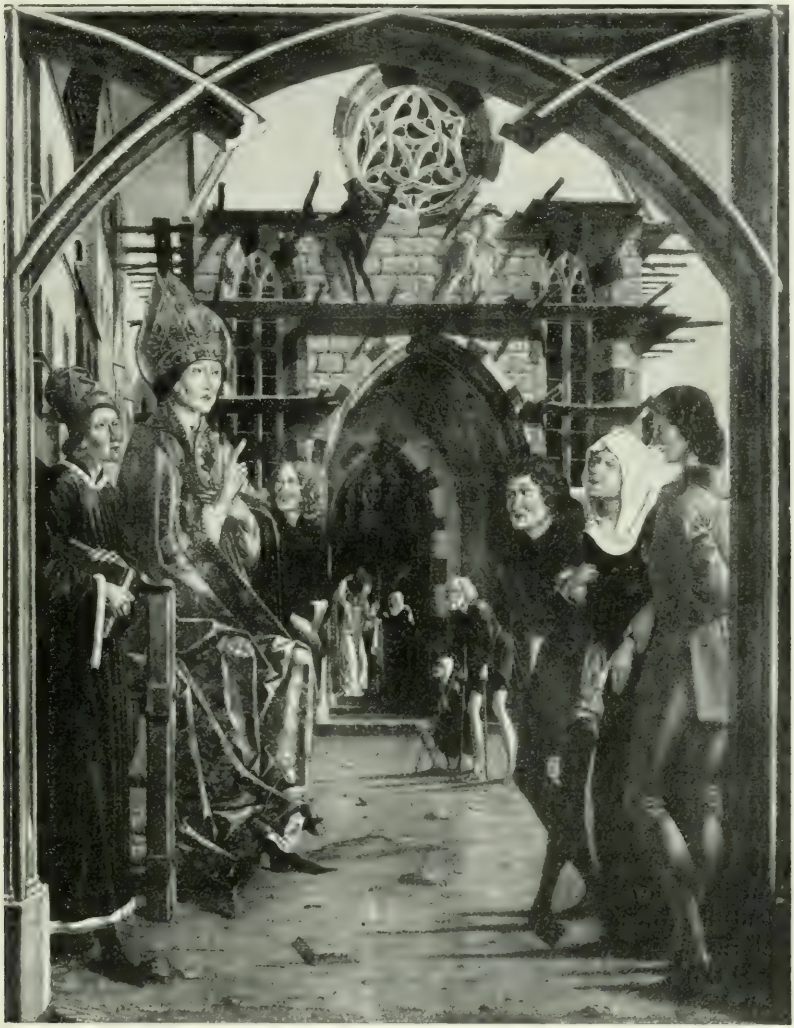


Abb. 9 Der hl. Wolfgang heilt eine Besessene
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Faltenwurfes, der perspektivische, landschaftliche Hintergrund, die tiefe Färbung der Gewänder und des Beiwerkes, alles weist auf einen entschiedenen Zusammenhang mit der mantegnesk-brixnerischen Schule hin, von der wir oben einige Schöpfungen kennen lernten.

Dieses Gemälde (der Taufe Christi) bildet zugleich die Grundlage, an den Malereien des Flügelaltars von St. Wolfgang am Attersee den Spuren Friedrich Pachers nachzugehen, welche seine Anteilnahme an dessen Ausführung mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten lassen.

Betrachten wir zunächst, um dieser Frage näher zu treten, die vier Darstellungen aus der Legende des hl. Wolfgang selbst, welche die Außenseiten der Außenflügel des ihm geweihten Altars schmücken und die, was gleich im voraus bemerkt werden soll, mit dem Stil des Michael Pacher selbst von allen Gemälden dieses Altars am wenigsten zu tun haben. Daß der Maler dieser Bilder „aus der Neustifter Schule hervorgegangen war“ [1*]) (d. h. aus der Schule des für die Neustifter Stiftskirche um 1464 hergestellten Katharinenaltars und des vermutlich ziemlich gleichzeitigen Barbaraaltars), ergibt sich in der Tat aus einer Vergleichung fast unzweifelhaft, daß aber auch Friedrich Pacher dieser Gruppe nicht fern steht, vielmehr von ihr ausgegangen oder eine ihrer treibenden Kräfte gewesen zu sein scheint, ergibt sich ebenfalls mit ziemlicher Gewißheit, wenn man seine Taufe mit den Neustifter Bildern sowohl, wie mit diesen der Legende des hl. Wolfgang zusammenhält. Doch sollen hier zunächst bloß die auf jenen vier Tafeln dargestellten Begebenheiten dieser Legende angegeben und einige allgemeine Bemerkungen daran geknüpft werden.

Die Bilder stellen von links oben nach rechts unten folgende Vorgänge dar:

1. Eine Predigt des hl. Wolfgang wird durch den Teufel gestört (Abb. 8).
2. Der hl. Wolfgang verteilt Korn an die Armen.
3. Der hl. Wolfgang erbaut seine Kapelle am Attersee.
4. Der hl. Wolfgang heilt eine Besessene [2*]) (Abb. 9).

Diese Gemälde zeigen sowohl in den Gesichtstypen, in der Vorliebe für nach rückwärts verkürzte Köpfe mit sichtbaren Nasenlöchern, in den eigentümlichen, knospenartigen Mundbildungen vieler Figuren, in der Härte der Modellierung der Köpfe, in der trockenen Behandlung des Faltenwurfes, der Vorliebe für kecke Beinbewegungen, mit Angabe der Muskulatur eine entschiedene Verwandtschaft mit den Neustifter Bildern, mit denen sie, wie die ganze brixnerisch-pacherische Kunstrichtung, natürlich auch die perspektivische Darstellung der Figur, Architektur und Landschaft gemein haben.[3*])

Ferner kommen für den Anteil Friedrich Pachers am St. Wolfgangaltar acht Bilder aus dem Leben Christi auf den Außenseiten der Innenflügel und den Innenseiten der Außenflügel schon deshalb in Frage, weil gewisse äußere Ähnlichkeiten z. B. zwischen seiner Taufe in Freising und der Taufe auf diesen Bildern sofort auf ihn hinweisen (Abb. 10).

Sind die Außenflügel geöffnet, so bieten sich den Blicken der Andächtigen alle acht Bilder in zwei Reihen, neben- und übereinander dar.[4*]) Da die Betrachtung, wie beim Lesen, von links an zu beginnen pflegt, so reihen sich die Gegenstände in folgender Weise aneinander:

Obere Reihe: Taufe Christi, Versuchung, Hochzeit zu Kana, Speisung der Fünftausend.

[1*]) Wie ich in der ersten Auflage dieser Schrift S. 70 angegeben habe.

[2*]) Diese Darstellungen bei F. Wolff, „Michael Pacher“ I. (Tafeln) Berlin 1910. T. 8, 55 bis 59.

[3*]) Das Nähere dieses Zusammenhanges, sowie mit Friedrich Pacher bildet weiter unten in diesem Buche den Gegenstand einer eignen Abhandlung.

[4*]) Siehe die Photogr. in F. von Hoefle in Augsburg; ferner Wolff a. a. O. Tafel 9.

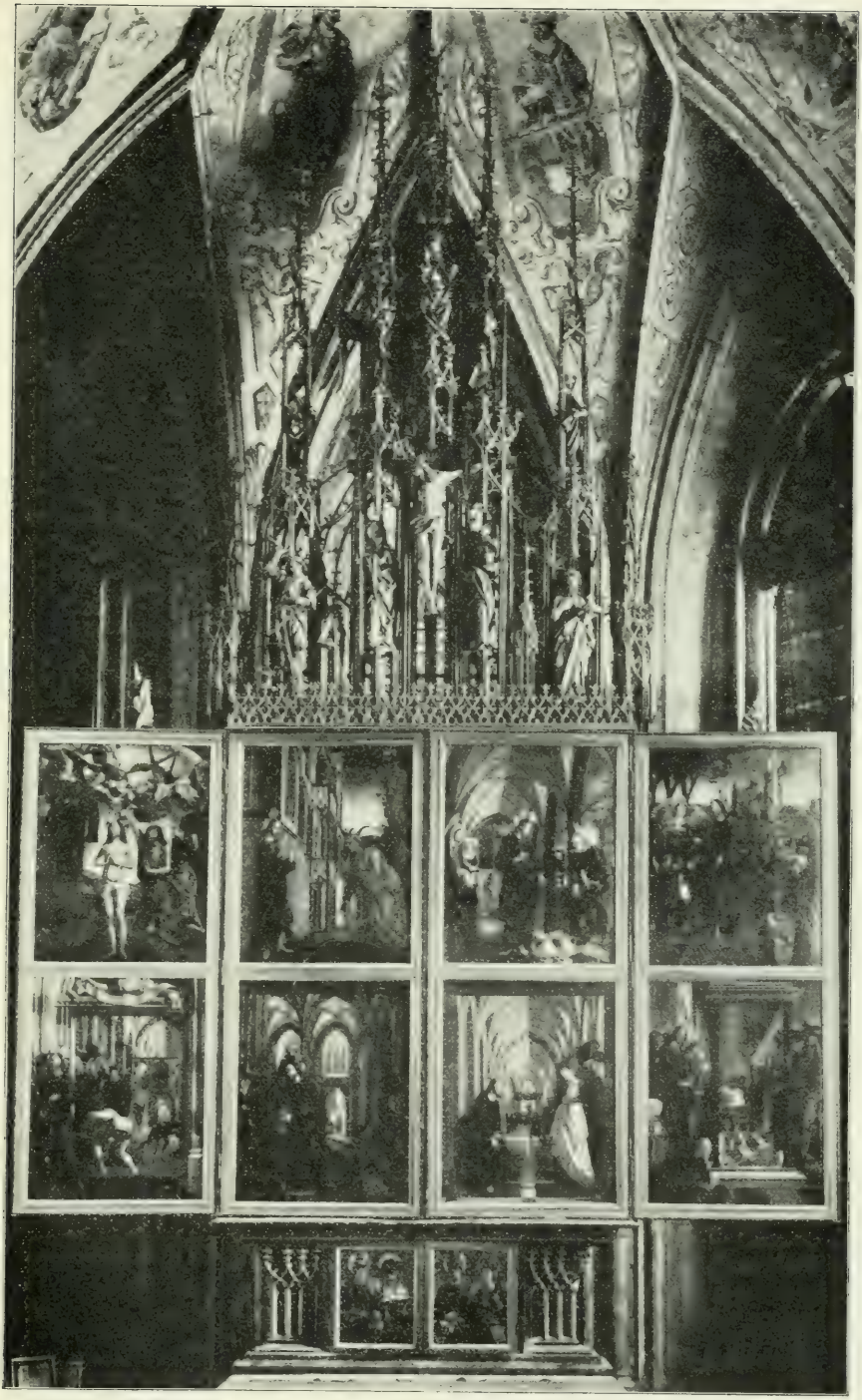


Abb. 10 Gesamtansicht des Altars von St. Wolfgang von Michael Pacher
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Untere Reihe: Christi Flucht aus dem Tempel, Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Ehebrecherin, Erweckung des Lazarus.

In dieser Reihenfolge sollen sie auch hier besprochen werden:

1. Taufe Christi[1*]) (Abb. 11). (Oberes Bild der Innenseite des linken Außenflügels.) Christus, eine überlange Gestalt, mit übermäßig dünnen Unterschenkeln, steht aufrecht in Vorderansicht im durchsichtigen Wasser, den Blick emporrichtend, die Hände mit den Fingerspitzen faltend. Der ziemlich gut modellierte Oberkörper ist in der scharfen Umrißzeichnung und Formenbildung dem des Christus auf Friedrich Pachers Taufe in Freising verwandt; auch die lange Nase und der rundliche Mund erinnern einigermaßen an ihn; die Haare sind handwerksmäßiger, derber gemalt.

Abb. 11 Taufe Christi, vom Altar in St. Wolfgang
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Der knieende Johannes am St. Wolfgangaltar ist in der vorgeneigten, mühsamen Bewegung und Kopfhaltung demjenigen in Freising sehr ähnlich, aber sowohl im Kopf und Haar wie im Faltenwurf derber ausgeführt. Letzterer weist, auch an den Gewändern der in den Lüften Christus verehrenden Engel, in den langen, geraden Falten einen stärkeren Einfluß Michaels, als ihn die Taufe in Freising zeigt. Zugleich sind aber die Engelköpfe, im Vergleich zu denen Friedrichs, geradezu roh und derb in Ausdruck und Zeichnung, ebenso sind ihre Locken handwerksmäßig, ohne Feinheit behandelt.[2*]) Ein vom Himmel abwärts schießender Engel ist so kühn verkürzt, bei verworrener Beinhaltung, daß man seinen Kopf gar nicht sieht. Die Flußlandschaft mit zerstreuten Baumgruppen, Hügeln und einer Stadt im Hintergrund, ist zwar ebenfalls dekorativ behandelt, vertieft sich aber, bei weniger hohem Horizont, besser als auf der Taufe in Freising.

[1*]) Abb. bei F. Wolff, Tafel 46.

[2*]) Wie Stiassny (Rep. f. K. 1903, S. 25) in der Verkündigung des Katharinenaltars Modellskizzen dieser Engel sehen kann, ist mir unerfindlich. Der Engel auf dem Bild Katharinens im Kerker in Neustift ist besser als jene Engel.

2. Versuchung Christi. (Außenseite des linken Innenflügels, oben.[1*]) Im Vordergrund stehen Christus und Satan, beide ziemlich verzeichnet und flau. Christus, eine überlange Gestalt mit zu kleinem und ausdruckslosem Kopf, in braunviolettem Gewand, disputiert mit den Fingern, einen Fuß vorsetzend. Der rötlich gefärbte Teufel mit zwei Steinbockhörnern, aber nicht sehr fürchterlichem Gesicht, in dunkelgelbem Untergewand und lichtgelbem Überwurf (Farbe des Schwefels = Hölle, sowie des Neides und Verrates), neigt sich gegen Christus vor und zeigt auf den mit Blumen (darunter auch Maiglöckchen, wie auf der Taufe in Freising) und Steinen bedeckten Boden, Christus auffordernd, Steine in Brot zu verwandeln. Im Mittelgrund des Bildes sieht man links eine perspektivisch dargestellte Kirchenfassade (den Tempel von Jerusalem) mit gotischer Portalloggia, rötlichen Säulen und weißem Maßwerk. Auf der Zinne der Loggia stehen abermals Christus und der Teufel (dieser in Verkürzung), der zu ihm spricht: „Bist du Gottes Sohn, so laß dich von hinnen hinunter".[2*]) Endlich sehen wir rechts auf hohem Felsen Christus stehen, von dem der Teufel weicht, während Engel ihn begrüßen.[3*]) Den Abschluß bildet eine Stadt in der Ferne. Trefflich ist der im Abendschein unten lichte, oben dunkle Himmel mit zarten Wolkenstreifen behandelt.

Abb. 12 Hochzeit zu Kana in St. Wolfgang
(Phot. Hoefle, Augsburg)

3. Hochzeit zu Kana[4*]) (Abb. 12). (Oberes Bild der Außenseite des rechten Innenflügels.) Dieselbe geht in einer gewölbten gotischen Halle vor sich, mit einer Freitreppe im Hintergrund, auf welcher ein rotgekleideter Diener mit sehr langen, verzeichneten Beinen in enganschließenden Beinlingen einen Weinkrug hinaufträgt. An einem Fenster im Hintergrund steht ein Küchenmeister und ein Knabe mit Schüssel und Schürze. Unten an der Treppenrampe sitzen zwei ältere Frauen, die im Ver-

[1*]) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 47.
[2*]) Ev. Lucae IV, 9.
[3*]) Ev. Lucae IV, 5.
[4*]) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 48.

hältnis zum Diener auf der Treppe viel zu klein ausgefallen sind, was sich Michael nie hätte zuschulden kommen lassen. Die Figuren des Vordergrundes sind, im Verhältnis zu der geringen Entfernung der Hofwand mit der Freitreppe, viel zu groß. Vorn in der Mitte steht Christus in rötlich violettem Mantel, vor ihm am Boden sind sechs Krüge, in denen er durch eine segnende Handhaltung den Wein vermehrt. Rechts in einem hinter Pfeilern sich öffnenden Nebenraum wohnen sechs Apostel in malerischer Gruppierung, mit lebhaftem Staunen, dem Wunder bei. Petrus und Johannes lehnen sich je an einen Pfeiler an, ersterer in einer Weise, die fast an eine Figur auf Donatellos Bronzerelief der wunderbaren Findung des Herzens in St. Antonio zu Padua erinnert. Ein im Vordergrund sitzender Apostel, der sich am vorderen Pfeiler vorbeugt und die Linke auf dessen Sockel stützt, während er die Rechte nach rückwärts einem neben ihm in Profil sitzenden Apostel auf die Schulter legt, zeigt in der schrägen Kopfhaltung sowohl, wie in der verwickelten Körperbewegung einen nicht üblen, wenn auch nicht vollständig gelungenen Versuch, die schwierigsten Aufgaben der Verkürzung zu lösen, welcher geradezu schon an correggieske Kühnheit erinnert.

Auf der anderen Seite links steht Maria, in rotem Gewand, blauem Mantel und weißem Kopftuch, ein weißes Tuch in beiden Händen haltend, mit stiller Freude den Vorgang betrachtend. Neben ihr, weiter zurück, in perspektivischer Verjüngung, eine Dienerin mit ovalem Gesicht in Vorderansicht, die Arme kreuzend.

4. Speisung der Fünftausend.[1*]) (Oberes Bild der Innenseite des rechten Außenflügels.)

Christus steht im Vordergrund, eine lange Gestalt, in steifer, gerader Haltung, in braunviolettem Gewand von brüchigem Faltenwurf, mit einem müden, verdrießlichen Ausdruck in den groben Zügen, mit langer Nase, knospigem Mund und halbgeschlossenen Augendeckeln. Er vollzieht das Wunder der Vermehrung, indem er die segnende Rechte gegen einen Fisch und ein Brot hinhält, welche ein Knabe und ein Apostel aus der Umhängetasche des ersteren gezogen haben. Der Knabe mit den scharf geschnittenen Gesichtszügen in Profil, den langen, unten wieder zu dünnen Beinen in knappanschließenden Beinlingen und in gespreizter Stellung ist, wenigstens der Absicht nach, wieder eine ganz mantegneskvenetianische Figur. — Die sich neben Christus und hinter dem Knaben unter einem Eichbaum drängende Apostelgruppe macht sich durch kühne Gesichtsverkürzungen, sowie den fast weiblichen Ausdruck des in Vorderansicht gesehenen Johannes bemerklich. — Der Boden im Vordergrund ist wieder durch Blumen (auch Maiglöckchen) und Gräser von feiner Naturbeobachtung, sowie spitziges Gestein belebt. Ein von rückwärts gesehenes Hündchen, das hier steht, zeigt in dem grobzottigen Fell und dem fast heraldischen Kopf mit der stumpfen Schnauze, den Hängeohren und dem großen, offenen Maul engste Familienverwandtschaft mit dem Hündchen auf dem Barbarabild in Neustift und ist als einer der Fingerzeige für den engeren Schulzusammenhang zwischen den geschilderten Neustifter Bildern und den jetzt in Rede stehenden nicht zu übersehen. Auch in der im Mittelgrund des Bildes rechts gelagerten Volksmenge sind verschiedene Typen bemerklich, welche mit solchen auf den Flügeln des Katharinenaltars große Verwandtschaft zeigen, während einige dort wieder Turbane mit Spitzen und gerollten Seitenlappen tragen, welche völlig dem des Porphyrius auf den Barbarabildern in Neustift entsprechen.[2*]) In

[1*]) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 49.

[2*]) Auch der von der Handwurzel an im stumpfen Winkel zu dieser abgebogene, steife Zeigefinger Christi findet sich ganz entsprechend wieder an der hl. Katharina, welche den Götzendienst verweigert (in Neustift).

der vordersten, sitzenden Jünglingsfigur der lagernden Volksmenge sind wieder äußerst kühne Verkürzungsversuche in der Stellung des sich umwendenden Kopfes wie des Körpers, allerdings mit mangelhaftem Erfolg, gemacht worden, besonders hinsichtlich des verkürzten rechten Beines.

Im Hintergrunde erhebt sich, jenseits eines sich schlängelnden Flusses, auf senkrechten, dolomitenartigen Felszinnen (ganz ähnlich denen rechts auf der Taufe Christi in Freising) ein kühn aufgebautes Schloß mit Tor, Bergfried und Pallas. In der rings um dasselbe sich ausbreitenden Landschaft sind Menschengruppen in perspektivischer, jedoch nicht immer richtiger Verjüngung zerstreut, ähnlich wie auf den Neustifter Bildern.

Es folgt die untere Reihe der Bilder, unter denen sich uns zunächst, von links aus, darbietet:

5. Die Flucht Christi aus dem Tempel, in welchem die Juden ihn steinigen wollten.[1*]) (Unteres Bild der Innenseite des linken Außenflügels.)

Im Ev. Joh. Kap. VIII, V. 59 heißt es: „Da hoben sie (die Juden) Steine auf, daß sie ihn würfen. Aber Jesus verbarg sich und ging zum Tempel hinaus, mitten durch sie hindurchstreichend."

Der Tempel, in welchem der Vorgang stattfindet, ist in meisterhafter Weise als eine gotische, dreischiffige Säulenbasilika dargestellt, in welche ein reichprofiliertes viereckiges Portal den Einblick gestattet, dem sich im Mittelgrund das mit großen Marmorplatten gepflasterte Langhaus mit den Säulen des linken Seitenschiffes, im Hintergrund der Chor mit zwei emporführenden Treppen zu beiden Seiten einer dazwischen sich öffnenden kreuzgewölben Krypta darbietet. Der Chorlettner öffnet sich in zwei spitzbogigen Toren, zu denen die Treppen emporführen, und in einem Mittelfenster mit einem vergitterten Balkon auf Trägern. — Die meisterhaft, auch in den Lichtern und Schatten wirkungsvoll behandelte Architektur, welche sich in fast völlig richtiger Perspektive, mit rechts liegendem Augenpunkt, mit täuschender Wirkung vertieft, wäre man geneigt, wenigstens in der Konstruktion und im linearen Entwurf dem Michael Pacher selbst zuzuschreiben (ebenso wie auf den andern Bildern dieser Gruppe), wenn man nicht annehmen müßte, daß die perspektivischen Studien in der Architektur, Landschaft und Figur, welche schon auf den obengenannten Bildtafeln in Neustift so zielbewußt auftraten, nicht auch von anderen Malern des Brixner Kreises (Friedrich Pacher oder Zeitgenossen) zur Zeit, als der Altar von St. Wolfgang entstand, bereits zu solcher Fertigkeit ausgebildet worden sein konnten.

Christus, welcher vor der Türe, links seitwärts ganz im Vordergrund steht, zeigt wieder genau denselben Typus mit dem runden, dicklippigen Mund, der großen Nase, dem etwas müden oder blöden Ausdruck, wie auf der Taufe und der Speisung der Fünftausend[2*]), auch der pfahlartige, seitwärts gestreckte Zeigefinger ist auf dem jetzt in Rede stehenden Bild der gleiche wie auf letzterem. Ebenso die etwas grobe Haarbehandlung, die langgestreckte Gestalt, der Gewandwurf. — Im übrigen fehlt es auch nicht an näheren Übereinstimmungen mit den übrigen bisher genannten Bildern der Geschichte Christi am Altar von St. Wolfgang, so besonders in den dünnen Unterschenkeln, die wir besonders auch an den

---

[1*]) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 50; vgl. Ev. Joh. VIII, 59.

[2*]) Auf der Versuchung und der Hochzeit zu Kana ist der Mund Christi breiter, natürlicher, bei sonst ähnlichen Gesichtsformen. — Auch die übrigen Figuren auf diesen zwei Bildern zeigen natürlichere Mundbildungen, als die auf den drei anderen obengenannten, welche an Mundformen des Katharinenaltars und Friedrich Pachers erinnern. — Hat an ersteren der Meister nachgeholfen?

Flügelbildern des Katharinenaltars in Neustift (nicht so sehr am Hauptbild), sowie am Christus auf der Taufe in Freising, wiederfinden. — Im Schiff der Kirche des in Rede stehenden Bildes sehen wir links eine Gruppe greiser Juden mit prächtigen Charakterköpfen, mit und ohne Bart, mit einigen jüngeren Männern lebhaft verhandeln (um sie aufzuhetzen oder zurückzuhalten?), welche Steine erheben oder vom Boden auflesen, um Christus zu steinigen. Zwei unter den letzteren, in straffen Beinlingen, zeigen wieder sehr kühne, mantegneske Bewegungen. — Auch von der Chortreppe kommen zwei solche Jünglinge in Beinlingen und gespreizten Bewegungen mit Steinen herab; der eine mit rotem Fez auf dem Kopf, wie auf italienischen Bildern der Zeit. Oben schauen zum Teil sehr malerisch gehaltene Gestalten von Leviten in langen Talaren vom Chor herab.

6. Vertreibung der Händler aus dem Tempel.[1*]) (Unteres Bild der Außenseite des linken Innenflügels.)

Auch hier ist die gotische Architektur des Tempels in ihrem reichen Linien- und Farbenspiel mit mannigfaltiger Beleuchtung meisterhaft durchgeführt.

Im Vordergrund links schreitet Christus in gespreizter Bewegung, welcher die starken, sich kreuzenden Faltenbüge seines violetten Gewandes keineswegs entsprechen, zornig gegen einen graubärtigen Wechsler in blaugrünem Rock, welcher, sich ängstlich vor Christi Geißelhieben duckend, entweicht. Von anderen sich hinter dieser Gruppe erschreckt Zusammendrängenden sieht man nur Teile der Gesichter, Hüte und Gewänder. — Zu Christi Füßen liegt ein umgestürzter Tisch, sowie Schüsseln und Säcke mit herausgefallenen Münzen. — Rechts flüchten sich verschiedene Personen in die Vorhalle, von deren Empore andere herabblicken. Auch hier wieder ein zottiger Hund. Der hinterste der Flüchtenden ist zu stark verjüngt. — In einem beleuchteten Kreuzgang im Grunde der Bilder laufen, in kühner Verkürzung von hinten gesehen, allerdings zu stark verjüngt, ein Mann mit einer Kuh und ein Weib mit einem Schaf in schleunigster Flucht davon.

7. Christus und die Ehebrecherin.[2*]) (Unteres Bild der Außenseite des rechten Innenflügels.)

Auch dieser Vorgang findet in einem prachtvollen gotischen Kircheninnern statt, mit dem Ausblick auf den Chor mit dem Altar, der von einem Baldachin überhöht ist. Die Hauptgestalten befinden sich zu beiden Seiten, den Mittelblick freilassend. Links sitzt Christus in seinem violetten Gewand, mit dem gewohnten zahmen oder flauen Ausdruck in dem gelblich mit grauen Schatten getönten Gesicht. Er weist mit dem wieder pfahlartigen Zeigefinger zu Boden, als wollte er sagen, wer sich frei von Schuld fühle, hebe den ersten Stein auf (obwohl auf dem mit großen Marmorplatten gepflasterten Boden der Kirche keine Steine frei herumliegen).

Die Ehebrecherin, mit länglichem Gesicht und sehr langer Nase, mit hoher gewölbter Stirn und schlankem Hals gemahnt an eine Übertreibung von Michaels Frauentypen, wie diese nicht ohne flandrischen Anflug. Sie senkt beschämt ihre Augen. Ein phantastischer, reich gestickter, in zwei Hörnern auslaufender Kopfputz bedeckt ihr Haupt. Über einem kirschroten Kleid mit gesticktem Ärmelbesatz trägt sie ein weißes, ärmelloses Überkleid mit breiter Samt- und Golddamastborte am unteren Saum und schmälerer am Hals. Neben ihr blickt ein reichgelockter Jude mit gekrümmtem Spitzhut und scharfgeschnittenem italienischen Profil drohend gegen Christus, ihm zur Seite erblickt man das zornige

---

1*) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 51.
2*) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 52.

Gesicht eines Greisen in Vorderansicht: zwei andere, vorzüglich charakterisierte Männerköpfe in Profil sind weiter nach hinten rechts neben der Ehebrecherin in Verjüngung sichtbar. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß an der Gruppe rechts der Meister Michael mit Hand angelegt hat. Gegen den Altar hin laufen wieder zwei Männer in Beinlingen mit dünnen Unterschenkeln, in dreiviertel Rückansicht. Neben und hinter dem Altar stehen andere Männer in starker Verjüngung, mehrere nur teilweise sichtbar.

Der Faltenwurf der beiden Hauptfiguren, an denen er allein zu größerer Geltung kommt, ist, bei all seinem brüchigen Stilcharakter, besser und natürlicher geordnet, als am zuvor geschilderten Bild, obwohl beide, wie schon der Christuskopf auf ihnen beweist, sichtlich von derselben Hand stammen.

8. Erweckung des Lazarus.[1*]) (Unteres Bild der Innenseite des rechten Außenflügels.)

In einem mit farbigen Marmorplatten gepflasterten, ummauerten Hof, von dem ein kreuzgewölbter Rundbogendurchgang den Ausblick auf die Natur mit einem mehrtürmigen Kloster auf felsiger Höhe (Säben?) gestattet, während links ein palastartiger Bau mit Zinnen aufragt, befindet sich die von einem von Säulen getragenen Schutzdach[2*]) überdeckte Marmorgruft, aus welcher sich der in kühnster Verkürzung gezeichnete Lazarus aus seinem Todesschlaf erhebt. Allerdings ist die Verkürzung nicht durchwegs gelungen, besonders nicht am linken Bein (wieder mit dem dünnen Unterschenkel unter der starken, etwas verschobenen Wade), am rechten Oberschenkel und an der wie ausgerenkten linken Schulter, welche an die zu stark ausladende rechte Schulter Christi auf der Freisinger Taufe erinnert. Links im Vordergrund knien die beiden Schwestern des Lazarus weinend und betend, die vordere, in grünlichblauem Mantel, ganz niedergebeugt, die andere in hellrotem Mantel mehr aufrecht, beide mit weißen Kopftüchern. Sie werden von der übermenschlich hohen Gestalt des gleichfalls weinenden Christus überragt, der mit segnenden Händen die Beschwörungsformel spricht.

Sein Kopf mit dem runden Mund entspricht genau dem auf dem vorerwähnten Bild. Hinter und links von ihm gegen die Tiefe des Raumes hin sind die Apostel mit dem Ausdruck lebhaften Staunens in den mannigfachen Kopf- und Handbewegungen in perspektivischer Verjüngung gereiht. Sie erinnern an die ähnlich gereihten Apostel des Mantegna auf den Seitentafeln des Madonnenaltars im Chor von S. Zeno[3]) zu Verona, sind aber lebhafter bewegt, als diese statuarischen Figuren. Der hinterste, sich niederbeugende Apostel zieht das Leichentuch des Lazarus weg. Auf der rechten Seite wohnen Juden, in ähnlicher perspektivischer Reihung, in reichen Trachten und mit phantastischen Kopfbedeckungen (zum Teil auch solchen Turbanen mit Spitzen und gerollten Tuchlappen, wie wir sie am Barbaraaltar in Neustift sahen), ebenfalls in lebhafter Erregung, einige mit Ekel ihre Nasen zuhaltend, der wunderbaren Erweckung des Lazarus bei.

Was an diesen Gemälden, trotz mancher Mängel im einzelnen, vor allem unsere Bewunderung erweckt, ist (neben der für die Zeit meisterhaften Darstellung der Räume in ihrer reichen, architektonischen Gliederung, trefflichen Perspektive und Beleuchtung, sowie auch einer schon fortgeschritteneren Schilderung land-

---

1*) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 54.

2*) Dieses „Schutzdach", dessen schlanke Säulen aus schwarz-weiß gesprenkeltem Marmor ein wagrechtes, allerdings gotisch profiliertes Gebälk tragen, innerhalb dessen sich eine spitzbogige Tonne mit Netzgurten über Schildbögen wölbt, ist ein merkwürdiges Beispiel einer beginnenden Verschmelzung gotischer mit Renaissancegedanken.

3) Von ca. 1459. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei. V, S. 396 f.

schaftlicher Fernsichten, die Freiheit und Ursprünglichkeit der Erfindung, womit diese in späteren Zeiten an sich ziemlich seltenen Darstellungen aus Christi Leben vorgeführt sind, ferner die Lebhaftigkeit in den Bewegungen, die Mannigfaltigkeit in den meisten Gesichtstypen, Haltungen und Stellungen, sowie endlich, im Zusammenhang hiermit, die Kühnheit, womit die schwierigsten malerischen Verkürzungen der menschlichen Gestalt angestrebt, und wenn auch selten ganz richtig, so doch anschaulich und verständlich durchgeführt wurden.

So unzweifelhaft diese (angesichts der übrigen deutschen Kunst derselben Zeit) überraschenden Leistungen in der perspektivischen Behandlung des Raumes und der menschlichen Gestalt auf oberitalienische, vielleicht auch umbroflorentinische Einflüsse zurückzuführen sind — Einflüsse, die, wie wir sahen, schon früher in der Brixner Schule Wurzel gefaßt hatten (wie z. B. der Katharinenaltar in Neustift zeigt) —, so auffallend ist es zugleich, daß sich an lebhaft erregten, kühnen und mannigfaltigen Bewegungen wenige gleichzeitige Schöpfungen der italienischen Malerei damit messen können, einen Andrea del Castagno, Sandro Botticelli, A. Pollajuolo etwa ausgenommen.

Während eine gewisse statuarisch-klassische Maßhaltung bei den meisten italienischen Malern jener Zeit, also nicht über 1481 hinaus, noch vorwog, bei Masaccio sowohl wie nicht am wenigsten bei Mantegna, so scheint jene unruhigere Ausdrucksweise, wie wir sie an mehreren der eben geschilderten Gemälde, aber auch schon an den Neustifter Bildern, ja schon bei der älteren Brixner Schule wahrnehmen, eben auf ein urwüchsiges, kräftiges, sei es deutsches, sei es insbesondere tirolisches Empfinden zurückzuführen sein, das nicht von klassischen Vorbildern eingeschränkt und gedämpft wurde, oder den Einfluß solcher doch nur in schon umgearbeiteter Weise durch italienische Vermittlung erfuhr.

Daß jene bei allen Mängeln großartigen und lebensvollen Darstellungen aus dem Leben Christi am St. Wolfgangaltar nicht ohne wesentliche und in mancher Hinsicht ausschlaggebende Einwirkung Michael Pachers entstanden seien, ist an sich vorauszusetzen, da er als der Meister, dem der Altar in Auftrag gegeben war, für eine befriedigende und seinen Namen nicht bloßstellende Ausführung verantwortlich war und da diese Gemälde, trotz mancher Abweichungen von seinem Stil, doch im ganzen seiner großzügigen Richtung sich nähern. Ja es scheint sogar, daß er an einigen dieser Gemälde selbst mit Hand angelegt habe, zugleich ist aber nicht zu verkennen, daß manche Eigenschaften, welche wir an seinem Stile bewundern, hier vielfach übertrieben und vergröbert erscheinen, oder noch näher den Anfängen jener Bewegung stehen, aus welcher Michaels Stil geläutert hervorging.

Die perspektivische Darstellung von Architekturansichten und landschaftlichen Hintergründen drängt sich auf jenen Bildern mehr vor (so daß die Figuren nach beiden Seiten hin förmlich Platz machen müssen, und erstere ist doch weniger sicher gehandhabt, zumal in der Beleuchtung, als bei Michael Pacher: ebenso tritt auf jenen Gemälden ein übermäßiges Wohlgefallen an gespreizten und verkürzten Bewegungen knapp bekleideter Figuren hervor, worin sich die mantegnesk-brixnerische Einwirkung noch unverarbeiteter äußert als bei Michael. Dabei sind die Bewegungen dort oft gewaltsam und dabei fehlerhaft, die Zeichnung ist härter, die Körperverhältnisse sind oft zu lang, besonders bei Christus, oder unrichtig in bezug auf Nähe und Ferne; die Hände sind fleischiger, derber; die Modellierung und der Gesichtsausdruck flauer, letzterer besonders auch weniger durchgeistigt als bei Michael. Besonders ist auch das Kolorit auf diesen Gemälden

trüber, schwerer und zugleich greller, das Helldunkel und das Spiel der Reflexe weniger entwickelt als bei Michael.

Obwohl nun diese Gemälde aus der Geschichte Christi in der Farbenhaltung wie in der Kompositionsweise und selbst in zahlreichen Eigenschaften und Einzelheiten der Zeichnung (wie z. B. den dünnen Oberschenkeln) einen ziemlich übereinstimmenden Charakter zeigen, so lassen sich bei genauerer Betrachtung doch einzelne einschneidende Unterschiede der Behandlung erkennen, welche es wahrscheinlich machen, daß trotz ihrer gleichartigen Gesamterscheinung doch mehr als eine Hand daran beteiligt war. Am deutlichsten spricht sich der Unterschied in der Behandlung des Christustypus aus, wonach sich zwei Gruppen von je vier Gemälden erkennen lassen. Obwohl in beiden Gruppen der Ausdruck Christi gewissermaßen müde und fast gleichgültig erscheint (der gesuchte Ausdruck der Sanftmut und Ergebung sowie der philosophischen Ruhe und Überlegenheit ist nicht recht gelungen), so weist der Christus der einen Gruppe, zu welcher die Bilder 2, 3, 6, 7 (also die Außenbilder der Innenflügel, Versuchung, Hochzeit zu Kana, Vertreibung der Händler, Ehebrecherin) gehören, eine natürlichere, breitere Mundbildung, dabei aber einen recht konventionellen, kurzgeschnittenen, zwei wollige Lockenreihen bildenden Vollbart auf, wogegen er auf den Bildern 1, 4, 5, 8 (den Innenbildern der Außenflügel, Taufe, Speisung, Christi Flucht, Lazarus) jene rundliche, süßliche Mundbildung zeigt, welche uns sowohl am Katharinenaltar, wie auch am Christus des Friedrich Pacher begegnete, der auch in seinem sonstigen zahmen Ausdruck und der langen Nase diesen Christustypen am St. Wolfgangaltar sehr verwandt ist. Wir sehen, daß in letzterer Gruppe auch die Taufe Christi manche Verwandtschaft mit jener Friedrichs in Freising aufweist, von der sie aber nachteilig absticht durch die handwerksmäßiger behandelten Haare und die zur Grimasse verzogenen Gesichter der Engel und auch des Johannes. Auch die Unterschenkel Christi in Freising sind zwar schlank, doch nicht so übermäßig dünn, wie an dem des St. Wolfgangaltares. Auch an den übrigen Bildern dieser letzteren Gruppe finden wir dieselbe derbe Haarbehandlung, außerdem eine besondere Sucht nach verzwickten, perspektivisch-verjüngten Stellungen (Speisung der Fünftausend, Erweckung des Lazarus) sowie nach kühnbewegten Figuren in anschließenden Trachten mit zu dünnen Unterschenkeln (Christi Steinigung), welche uns ebenso wie manche Gesichtsbildungen (Fünftausend) an die obengenannten Neustifter Bilder erinnern.

Dagegen stehen letztere in der Architektur und Landschaft, trotz ähnlicher Absichten darin, hinter der genannten Gruppe der Christusbilder von St. Wolfgang weit zurück, welche auch einzelne großartige Typen und Motive aufweisen, die weit über die Neustifter Bilder hinausgehen. — In letzteren Fällen ist Michael Pachers Einwirkung und selbst vielleicht Beihilfe unverkennbar, die sich vielleicht am ehesten an einzelnen Apostelköpfen bei der Speisung und Erweckung des Lazarus, sowie an einzelnen Juden bei der Steinigung und endlich an den beiden Schwestern des Lazarus erkennen läßt, welche eine unverkennbare Anlehnung an den knieenden Leviten und die links stehende Frau auf der Beschneidung Christi von Michael Pacher zeigen.

Um über die Urheberschaft dieser zweiten Gruppe von Christusbildern klar zu werden, läßt sich nur so viel sagen, daß sie mit dem Neustifter Katharinenaltar (besonders in der Mundbildung, den keckverkürzten, anschließend bekleideten Figuren mit dünnen Oberschenkeln, sowie in gewissen Typen) und außerdem mit Friedrich Pachers Taufe Christi einen gewissen Schulzusammenhang zeigen, ohne jedoch die Unvollkommenheiten und Härten des ersteren (zumal seiner Flügelbilder),

noch auch gewisse Vorzüge der Taufe Christi von Friedrich Pacher (in den Engeltypen, der Haarbehandlung, der Beinanatomie Christi) aufzuweisen. Zugleich zeigen sie in der architektonischen Raumbildung und in einzelnen Figurengruppen und Typen eine Großartigkeit, welche auch über Friedrichs Stil (soweit seine Taufe ein Urteil gestattet), hinausgeht und auf Michaels Einfluß hinweist. Diese Gruppe dürfte demnach von einem oder mehreren Malern hergestellt sein, welche noch mit der alten Brixner Schule zusammenhingen, zugleich aber von Friedrich und Michael Pacher mitbestimmt, oder durch Mithilfe unterstützt wurden, ohne daß man doch den einen dieser beiden als den eigentlichen ausführenden Maler der Bilder in ihrer Gänze bezeichnen könnte.[1*])

Was nun die zuerst genannte Gruppe von Christusbildern (an den Außenseiten der Innenflügel) betrifft, so steht sie zwar einerseits in engem Zusammenhang mit der anderen Gruppe (in Kolorit, Faltenwurf, der langgestreckten Figur Christi, in den dünnen Unterschenkeln u. s. f.), zeigt aber im ganzen eine natürlichere Mundbehandlung, eine feinere und schwungvollere, weniger handwerksmäßige Ausführung der Haare (nur an Christi Bart ist sie einförmig und konventionell), eine großzügigere Gewandbehandlung (mit Ausnahme an Christus auf dem Bilde der Austreibung der Wechsler und eine, wie es scheint, noch stärkere Abhängigkeit von Michael, die besonders in den Gruppen der Frauen und der Apostel auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana, in der Gruppe der Wechsler bei der Austreibung derselben und in der Ehebrecherin und den Juden hinter ihr zu vermuten sein möchte.

Diese Gruppe dürfte daher von einem, oder mehreren Malern ausgeführt sein, die zwar mit der alten Brixner Schule nicht ganz außer Fühlung und mit dem Atelier der anderen Gruppe in Verbindung standen, zugleich aber in höherem Grade von Michael Pacher bestimmt oder unterstützt wurden, als die Maler der anderen Gruppe, die mehr von Friedrich Pacher bestimmt wurde.[2*])

Manche Stileigentümlichkeiten, die wir auf der Taufe Christi von Friedrich Pacher wahrnehmen, finden wir auch auf einem Altarbild in der Pfarrkirche von Mitter-Olang im Pustertal wieder (wahrscheinlich dem alleinerhaltenen Mittelbild eines Flügelaltars), welches Dahlke dem Michael Pacher zuschreiben möchte. Dasselbe stellt die Anbetung der Könige (Abb. 13) dar, welche der unter einem Strohdach sitzenden Maria mit dem Kind ihre Huldigung darbringen, indes Joseph, die Hand über das Gesicht haltend, hinter Maria steht und im Hintergrund der Blick auf einen See mit Schiffen, eine brennende Stadt und Felsen fällt. Der Himmel ist durch ein goldrotes, gepreßtes Brokatmuster ersetzt.

[1*]) Nach neuerlicher genauer Prüfung dieser Gemälde sehe ich mich genötigt, meine frühere Zuweisung derselben in der ersten Auflage dieser Abhandlung von 1891, S. 34 schlechtweg an Friedrich Pacher, in Abhängigkeit von der Brixner Schule, in obiger Weise einzuschränken.

[2*]) Eine ähnliche Ansicht, wie die hier auf Grund einer genaueren Vergleichung der betreffenden Bildertafeln dargelegte, hat auch Stiassny („Ein deutscher Alpenkünstler" — Deutsche Rundschau 1897, Heft XII, S. 20) geäußert, indem er jedoch die eine Bildergruppe (an den Innenseiten der Außenflügel) dem Friedrich Pacher schlechtweg, die andere Gruppe einem derben Gehilfen des Michael Pacher (nach seiner Vermutung Hans Pacher) unter des Meisters starker Mitwirkung zuschrieb. Später (Rep. f. K. 1900, S. 25) sprach er die Vermutung aus, daß auch an dieser letzteren Gruppe Friedrich P. mit Hand angelegt habe, womit er sich meiner, in der ersten Auflage dieser Schrift geäußerten Ansicht wesentlich näherte, während er ebendort (S. 46) als wahrscheinlich annahm, daß die von den obengenannten Christusbildern doch wesentlich verschiedenen Gemälde des Augustinusaltars in Neustift und der v. Vintlerschen Altartafel aus Uttenheim von Hans Pacher herrühren könnten. Da von diesem kein beglaubigtes Werk vorhanden ist, so kann man ihm allerdings vermutungsweise zuschreiben, was man will, ohne jedoch damit einen Schritt weiterzukommen.

Auch hier wieder zeigt Maria den schmalen Gesichtstypus mit dem spitzen Kinn, wie er allerdings der ganzen älteren Pacherschule, vom Katharinenaltar in Neustift angefangen, eigen ist, am vordersten König aber fällt jene übermäßig vorgeneigte knieende Stellung auf, wie wir sie ähnlich bei Friedrich Pachers Johannes auf der Taufe finden. Auch der zweite König, welcher sich grüßend neigt und ein goldnes Horn darbringt, ist gespreizt und hart in der Bewegung und Zeichnung. Besonders aber hätte sich Michael niemals den mageren, langgestreckten Mohrenkönig zu äußerst rechts zuschulden kommen lassen, welcher uns an die langbeinigen Männer mit engen Beinlingen auf den oben beschriebenen Christusbildern am Wolfgangaltar und an solche auf dem Katharinenaltar in Neustift erinnert. Auch das Gewand zeigt nicht den großartigen Wurf des Michael, sondern ist vollständig aufgelöst in kleine, knittrige Motive. Dabei ist aber auch auf diesem Bilde ein sorgfältiges Naturstudium, eine saubere, strenge Zeichnung, sowie eine bedeutende Kraft und Innigkeit des Ausdrucks anzuerkennen. Die Farbentöne sind tief und kräftig, aber weniger fein abgestuft als bei Michael. Maria trägt ein Kleid von karmesinfarbenem Damast mit Pelzverbrämung, darüber einen blauen, goldgestickten Mantel. (Das Gold ist jedoch durch lichten Ocker ersetzt.) Ihr reichgefaltetes Untergewand ist dunkelblau mit weißlichen Lichtern. Der vorderste König trägt ein schwarzgoldnes Brokatwams mit kirschrotem Mantel darüber; der zweite erscheint in moosgrünem Waffenrock mit Pelzverbrämung und goldnen Säumen, der Mohr in kirschrotem Wams und Trikot. Das Gemälde ist in Tempera und Öl ausgeführt.[1*])

Abb. 13 Anbetung der Könige
Altarbild in der Pfarrkirche von Mitter-Olang im Pustertal

[1*]) Die Tafel gehört dem Kloster Neustift, welchem die Pfarre Olang inkorporiert ist. Doch scheint auch mir jetzt die Urheberschaft des Friedrich unwahrscheinlich, jedenfalls aber gehört es dem engeren Pacherkreis vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an.

Alles in Allem läßt sich die Möglichkeit nicht ganz in Abrede stellen, daß wir in diesem Bilde, besonders auch mit Rücksicht auf seine Feinheit des Ausdrucks, in der Tat ein Jugendwerk des Meisters Michael Pacher selbst vor uns haben, von dem wenigstens eine ganz ähnliche Komposition herrührt. Wenn wir andererseits wahrnehmen, daß auch zwischen jenem Bild und der Anbetung der Könige vom Altar des Hans Mültscher in Sterzing manche Ähnlichkeiten bestehen, so möchte man vermuten, daß dieser letztere nicht ohne Einwirkung auf Michael Pacher geblieben sei. In der Tat hat das Gemälde in Mitter-Olang mit der Anbetung der Könige in Sterzing manches gemein, sowohl hinsichtlich der Gruppenbildung und der Handlung der einzelnen Gestalten, wie auch in der Szenerie, im Faltenwurf und sogar in einzelnen Bekleidungsmotiven. Auf beiden Bildern kniet der vorderste König vor dem Kind, um ihm ein Kästchen mit Myrrhen darzureichen. Hier und dort sehen wir weiter zurück den zweiten König (in bester Manneskraft) sich vor dem Kinde verneigen und mit der Linken an seine Krone (Mütze) zum Gruße greifen. Der dritte, jugendliche König, der in Mitter-Olang bereits als Afrikaner charakterisiert ist, macht sich auf beiden Bildern durch die schlanke Gestalt, das vom Turban herabfallende lange Tuch, das er mit einer Hand aufnimmt, sowie durch die Beinlinge und die hohen spitz zulaufenden Lederstiefeln bemerklich. Der große Wurf des auf dem Boden sich ausbreitenden Mantels der Madonna auf dem Sterzinger Bild könnte ebenfalls vorbildlich auf den Maler des Mitter-Olanger Bildes eingewirkt haben.

Der Zusammenhang des letzteren mit Michael Pachers Werken geht andererseits aus der großen Ähnlichkeit in den Bewegungsmotiven hervor, die zwischen der Gruppe der hl. drei Könige auf der Mitter-Olanger Tafel und derjenigen auf einem der Holzreliefs von der Innenseite eines der Flügel des Altars in Gries bei Bozen besteht. Wenn auch dieses Relief von Gesellenhand ausgeführt wurde, so geht dessen Komposition doch jedenfalls auf eine Vorzeichnung Michael Pachers zurück, welchem der Altar 1471 in Auftrag gegeben wurde.[1*])

Nach all dem Vorausgeschickten stellt sich uns jetzt die Aufgabe entgegen, auch des so oft erwähnten Michael Pacher Schaffen und Stil selbst zu betrachten, sowie seine Stellung in der Geschichte der südtirolischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu ergründen. Bei dieser Untersuchung ist es möglich, sich mehr als bisher auf vorausgegangene, tüchtige Forschungen zu stützen, welche teils in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, teils von dem verdienstlichen Freund tirolischer Malerei, dem leider zu früh verstorbenen F. Dahlke im „Repertorium für Kunstwissenschaft", teils auch in verschiedenen umfassenden Werken niedergelegt wurden.[2*])

Es wurde schon oben erwähnt, daß die früheste Nachricht über Michael Pacher vom Jahr 1465 stammt und einen, jetzt verschollenen, Altar für das Schloß Ried bei Bozen betrifft: ferner, daß seine erste urkundliche Erwähnung in das Jahr 1467 gehört. Außerdem gehört in die Zeit von 1471—75 seine Herstellung eines Flügelaltars der Pfarrkirche von Gries bei Bozen, von welchem jedoch nur noch die Holzskulpturen und Schnitzereien und außerdem einige flüchtige Malereien an der Rückseite des Schreines erhalten sind, welche schwer-

[1*]) Daß diese Komposition auch noch auf einen Schüler oder Nachfolger M. Pachers, Marx Reichlich, einwirkte, werden wir unten sehen.

[2*]) Seitdem dies geschrieben wurde, hat sich die Pacher-Literatur noch wesentlich vermehrt. In der ersten Ausgabe enthält Exkurs I die Literaturangaben zu Michael Pacher, die jetzt am Schluß des Buches mit den nötigen Ergänzungen folgen werden.

lich von seiner Hand, vielmehr nur derbe Werkstattarbeiten sind. Außerdem führte er um 1470 Fresken an der Decke der alten Sakristei der Neustifter Kirche und in der Kapelle der Welsberger in der Pfarrkirche von Taisten[1*], am Bildstöckl in Taisten, sowie über dem Südportal der Stiftskirche von Innichen im Pustertal aus.

Da es sich in dieser Untersuchung jedoch in erster Linie darum handelt, Michael Pachers Verhältnis zu den Brixner Malerschulen vor und nach ihm, durch Betrachtung seiner reifsten Werke auf dem Gebiete der Tafelmalerei zu ergründen, so sei in bezug auf seine obengenannten Schöpfungen auf die weiter unten folgenden Abhandlungen verwiesen.[2*])

Im Jahre 1477 wurde der neuerbaute Chor der Kirche St. Wolfgang am Attersee geweiht und in demselben der mächtige Doppelflügelaltar von 10,86 m Höhe über der Mensa aufgestellt, welcher laut Inschrift am untern Rand der Außenseite der Außenflügel von Abt Benedict von Mondsee Michael Pacher in Auftrag gegeben war.[3*])

Obwohl es nicht die Aufgabe dieser Untersuchung ist, Michael Pacher als Bildschnitzer eingehender zu behandeln, so gibt diese Seite seiner Tätigkeit, wenigstens soweit sie sich am Altar von St. Wolfgang äußerte, doch eine Grundlage, um mit größerer Sicherheit zu beurteilen, inwieweit die Gemälde an letzterem etwa von ihm selbst ausgeführt seien, oder bloß von Schülern und Gesellen. Teils von diesem Gesichtspunkte aus, teils auf Grund einer Vergleichung mit anderen Bildern seiner Richtung, die jedoch nachweislich nicht von ihm sind, wurden oben bereits zahlreiche Darstellungen des in Rede stehenden Altars als Werke bezeichnet, an denen vorwiegend andere Hände beschäftigt waren, wenn auch seine leitende Einwirkung und in einzelnen Fällen auch seine Mithilfe angenommen wurde. Für die Beurteilung der Hauptbilder, an den Innenseiten der Innenflügel, welche an künstlerischer Vollendung die übrigen weit überragen, wird es um so mehr sich empfehlen, auch die gleichfalls von seltener Meisterschaft zeugende Holzskulpturgruppe des Mittelschreines zur Vergleichung heranzuziehen, als dieselbe, wenn bei besonders feierlichen Anlässen der Altar ganz geöffnet wird, eine religiöse und künstlerische Einheit mit den sie umgebenden Gemälden darstellt. Die Skulpturengruppe des Schreines verherrlicht nämlich die Einsegnung Marias durch Christus nach ihrer Krönung, umgeben von Engelchören, sowie den Gestalten des Heiligen des Klosters und des Stifters, St. Wolfgang und St. Benedikt, während seitlich außerhalb des Schreines, gewissermaßen als Schützer, die prächtigen, jugendlichen Rittergestalten des hl. Georg und Florian auf Konsolen unter Baldachinen stehen.

Die Mittelgruppe des Schreines bildet somit den verklärenden Abschluß der vier ihn umgebenden Darstellungen aus dem Marienleben, von der Geburt Christi an bis zu Marias Tode. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß der Meister

[1*]) Zuerst von mir als seine Werke erkannt und bekannt worden. Vgl. die später folgende Abhandlung: „Neues über Michael Pacher“ (aus Zeitschrift des Ferd. 1892); ferner: „Wanderungen und Kunststudien in Tirol“. 1894. (Inhaltsverzeichnis.)

[2*]) In der ersten Auflage dieser Abhandlung wurden auch die oben genannten Werke Michaels, soweit sie damals bekannt waren, eingehender besprochen, dadurch aber der Hauptgang der Untersuchung einigermaßen unterbrochen und aufgehalten, weßhalb ihre weitere Behandlung an anderer Stelle dieses Bandes erfolgen wird.

[3*]) Auf der Rückseite des Altares befindet sich die Jahreszahl 1479, wohl als Datum des Anfanges der Arbeiten: die oben erwähnte Inschrift lautet: „Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per Magistrum Michaelem Pacher de Braunegk anno domini MCCCCLXXXI“.

diese Glanzstücke des inneren Heiligtums des Altars für sich vorbehalten habe, um so mehr, als er urkundlich als Bildhauer und Maler beglaubigt ist.[1*])

In Pachers Schnitzereien am St. Wolfgangaltar tritt neben einem großartig monumentalen Sinn, einer feierlichen, mächtig ergreifenden Haltung und Empfindung, einer einheitlichen Gesamtwirkung doch zugleich eine tiefeindringende, scharf charakterisierende Naturbeobachtung, eine große Unmittelbarkeit der Belebung, ja selbst eine auch auf das Genrehafte gerichtete Auffassung, verbunden mit einer entschieden malerischen Behandlungsweise hervor.

Seine Typen, sowohl die der Frauen und Kinder, wie die männlichen, sind durchaus der Wirklichkeit entnommen, dabei aber doch den darzustellenden religiösen Handlungen und Gestalten vollkommen angepaßt und deren tieferen Gehalt zu schwungvollem Ausdruck bringend.

Seine hl. Jungfrauen und Madonnen zeigen bisweilen ein mehr breites, bisweilen aber auch ein schmales, längliches Oval mit hoher Stirn, langer Nase, feinem, aber sprödem Mund, stark vortretendem, rundem Kinn. Es fehlt ihnen der Zauber südlicher Schönheit und zarter Jugend; dafür spricht sich kernige Gesundheit und ernste Gemessenheit, bisweilen gepaart mit kindlicher Einfalt, in ihnen aus. In den gleichfalls breit gehaltenen, gesundheitstrotzenden Kinderköpfen entfaltet Pacher, zumal in den Engeln, entzückende Heiterkeit und Unschuld, die oft mit einer Art Schalkhaftigkeit verbunden ist.

In seinen Jünglingsgestalten, wie z. B. an den Figuren des hl. Michael und Georg am St. Wolfgangaltar gelingt ihm die Darstellung der reinen Formenschönheit am besten; in den schwärmerischen, umlockten Köpfen, wie in den edelbewegten, elastisch-schlanken Gestalten tritt er aus dem Rahmen der deutschen Kunst seiner Zeit völlig heraus; Jünglingsgestalten der italienischen Kunst, vielleicht der Lombardi in Venedig schwebten ihm hier vor.

Ganz altflandrisch dagegen erscheinen bei ihm die Köpfe bejahrterer Männer aufgefaßt. Hier tritt eine Schärfe der Charakteristik, eine Betonung der individuellsten Gesichtsbildungen, eine bis zur Härte gehende Ausarbeitung der einzelnsten Züge, Falten und Fältchen hervor, wie wir sie nur bei Jan van Eyck und seinen Schülern wiederfinden; dabei gelingt es auch ihm wie den altflandrischen Meistern, mit dieser herben Porträtauffassung Charaktergröße und Ernst der Stimmung zu vereinigen. Eigentümlich erscheint schon an seinen Schnitzfiguren die bewegte, selbst bisweilen gespreizte Haltung, worin sich deutlich sein rein malerisches Streben nach Leben und Ausdruck kundgibt. Vor allem macht sich dieses in der stilistisch-technischen Behandlung seines Faltenwurfs, sowie in der tiefen Unterhöhlung, fast freien Heraushebung seiner Hauptgruppen bemerklich. In dieser Hinsicht offenbart er sich zugleich als Meister ersten Ranges in der Schnitztechnik, welcher er spielend die kühnsten Kunststücke, die wundervollsten Wirkungen entlockt. Sein fast überreicher Faltenwurf mit den tief ausgearbeiteten Falten und dem Wust von langen, vielknittrigen Schleppen scheint auf den ersten Blick die Komposition zu verwirren und die Formen zu verdunkeln, doch löst sich bei näherer Betrachtung alles klar voneinander ab und es entsteht, wo, wie am St. Wolfgangaltar, die alte warme Färbung und Vergoldung noch erhalten ist, ein unvergleichliches Spiel der Lichter, Schatten und Reflexe, über dem sich wie ein Spitzenbaldachin die feinste, zierlichste Maßwerkverdachung abschließend erhebt.

[1*]) Für den Altar von Gries hatte er dem Vertrag gemäß die Gemälde und Schnitzereien auszuführen (vgl. P. Ladumer, Mitteil. für christl. Kunst, Heft 6, S. 14). Stiassnys Zweifel, ob Michael Pacher auch Bildschnitzer gewesen sei (Deutsche Rundschau 1897), wird an anderer Stelle erörtert werden.

Auch im Faltenwurf der Pacherschen Schnitzbilder am St. Wolfgangaltar vermeint man seine unmittelbare Abhängigkeit von flandrischer Kunst wahrzunehmen.[1*])

Macht man nun in Gedanken den Prozeß durch, wie der Meister, der solche Schnitzwerke. schuf, unter Berücksichtigung der verschiedenartigen technisch-stilistischen Vorbedingungen etwa seine Gemälde behandeln mochte, so gelangt man, bei Betrachtung des St. Wolfgangaltars, bald zur Überzeugung, daß zunächst unzweifelhaft ausschließlich von ihm die vier Bilder aus dem Marienleben hergestellt sein müssen, welche die Innenseiten der beiden Innenflügel dieses Vierflügelaltars schmücken. Wenn dies, wie wir oben sahen, schon aus äußeren Gründen anzunehmen ist, so sprechen auch innere Gründe des Stiles dafür, wie sie sich aus einer Vergleichung mit der Schnitzgruppe des Schreines ergeben. Gehen wir, um dies darzulegen, zu einer näheren Betrachtung dieser Gemälde über.

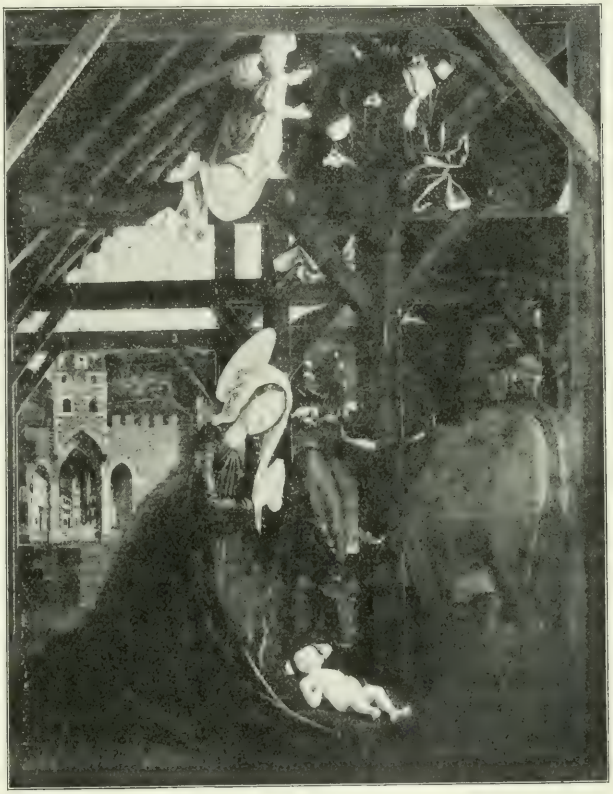


Abb. 14 Geburt Christi von Michael Pacher am Altar in St. Wolfgang (Phot. Hoefle, Augsburg)

An jeder Flügelseite sind je zwei derselben übereinander angebracht und ein jedes hat eine Höhe von 1,73 m und eine Breite von 1,40 m.

Dieselben stellen folgende Vorgänge dar:

Links oben: Die Geburt Christi.
Links unten: Christi Offenbarung.
Rechts oben: Christi Darbringung im Tempel.
Rechts unten: Marias Tod.

Nicht ohne Grund dürften, mit Berücksichtigung der durchschnittlichen Sehkraft und gewissermaßen des statischen Gefühls der Beschauer, für die oberen Bilder einfachere und für die unteren Figuren reichere Kompositionen gewählt worden sein.

[1*]) Auch Schnaase (Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. 1879, Bd. 8, S. 484) schreibt die Schnitzgruppe des Schreines dem Meister zu und rühmt gerade an ihr, daß sie „von wunderbarer, großartiger Schönheit ist".

Christi Geburt (Abb. 14) ist in der Komposition so einfach als möglich[1*]), aber um so inniger und ergreifender gehalten. Maria in rotem Kleid und dunkelblauem Mantel, der vor ihr weit am Boden ausgebreitet ist, kniet andächtig mit gefaltet erhobenen Händen vor dem Kind, das auf demselben liegt (in derselben Weise wie auf den Schnitzbildern Pachers und seiner Schule).

Der nachdenklich das Kind anblickende Ochse und der dasselbe beschnuppernde Esel stehen rechts zur Seite im Schatten. Unter einem von zahlreichen Balken und Spreizen naturgetreuester Darstellung gestütztem Dach knien und schweben auf und über dem Gebälk Engel, welche den heiligen Vorgang mit gefalteten Händen andächtig betrachten. Joseph fehlt.

Im Hintergrund links hinter Maria erblickt man eine aus Ziegeln erbaute Stadtmauer mit Zinnen, Turm und dreiteiligem Tor, hinter welchem sich eine Straßenperspektive ausdehnt. Über der Stadtmauer ist eine Landschaft mit einem Fluß, mit Bäumen und Bergen sichtbar. Den Himmel bedeckt ein goldrotes Brokatmuster. Zwischen den Balken der Hütte durch sieht man in der Ferne die Verkündigung an die Hirten mit ihrer Schafherde, welche sich allerdings nicht, so wenig wie die Landschaft, perspektivisch genau in den Rahmen des Hauptvorganges einfügt, der hiedurch, wie durch den Damasthimmel, trotz seiner täuschenden Raumwirkung, doch in die Sphäre des Idealen und Wunderbaren gerückt und vor dem Eindruck des bloß Genrehaften bewahrt wird. So einfach die ganze Darstellung ist, so stimmungsvoll und malerisch wirkt sie. Von oben rechts fällt durch den Dachstuhl ein Lichtstrahl, welcher teilweise die Gewänder und Gesichter der Engel, ferner das Gesicht und die rechte Seite Marias, sowie das Kind beleuchtet. Alle übrigen Teile des Vordergrundes sind in ein dämmriges Helldunkel sowie in tiefe Schatten gehüllt, während die Fernenperspektive wieder in hellerem Lichte erscheint. Marias blasses, länglich-ovales Gesicht, mit langer gerader Nase, rundgewölbten Wangen und vortretendem runden Kinn[2*]), ist in stille Andacht versunken; sie erscheint uns hier noch als schüchterne Magd des Herrn, während sie auf der mittleren Schnitzgruppe als Himmelskönigin die Würde der Verklärung, nach überstandenem Leid, offenbart. Die etwas kurzen Oberarme, die Bewegung und Form der gefalteten Hände finden wir aber hier wie dort, nur daß letztere am Schnitzaltar, entsprechend dem derberen Material, auch etwas kräftiger ausgeführt sind. Das Kind, das in trefflich gezeichneter Verkürzung schräg ins Bild hinein liegt, ist kräftig gebildet und lebendig modelliert, das Gesicht derselben ist durch das Zusammendrängen der verkürzten Teile ungemein breit geraten; die Nasenlöcher des Stumpfnäschens sind dem Beschauer zugewendet. Auch Ochs und Esel sind kühn verkürzt, wenn auch nicht ohne Befangenheit; den ersteren sieht man schräg von hinten, den letzteren in Vorderansicht. Charakteristisch sind auch die Engel, welche in den kühnsten Verkürzungen und im reizvollsten Wechsel von Licht und Schatten, dabei in langen, bauschig-knittrigen Gewändern auf dem Balkengerüst des Dachstuhls schwalbenartig teils knien, teils flattern. Sowohl der stark flandrisierende, aber doch weicher, natürlicher und großartiger als von Friedrich Pacher behandelte Faltenwurf, wie die malerischen Beleuchtungsgegensätze entsprechen auf diesem Gemälde durchaus den künstlerischen Be-

---

1*) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 34.

2*) Hierin, wie in den mondsichelartig geschweiften Augenlidern und in dem leise geöffneten Mund, mit den etwas aufgezogenen Enden der Oberlippe, liegt einer der zahlreichen Beweise dafür daß die Skulpturengruppe des Schreines und die Marienbilder von einer und derselben Hand, derjenigen des Meisters, Michael Pacher, herrühren.

strebungen Michael Pachers als Holzschnitzer und die Art des tief unterschnittenen Faltenwurfs auf letzterem beweist gerade ihre Herkunft vom Schnitzstil. Als ein neues charakteristisches Moment seiner Kunst als Maler, das in der Skulptur natürlich von selbst wegfiel, treten uns hier andererseits die kühnen Verkürzungen entgegen, so besonders an einem Engel, welche er mit der Neustift-Brixner Schule gemein hat. Wie diese letzere hat er die Anregung dazu offenbar den unter Mantegnas Einfluß stehenden Norditalienern entlehnt, auf welche auch die etwas steinartige Plastik seiner nackten Formen (hier des Kindes) hinweist. Im Kolorit dagegen erweist er sich als von den Brixnern wesentlich abweichend; seine Schatten sind wohl auch zum Teil tief, doch klarer, schimmernder als die schweren Schatten jener, welchen zumal das sanfte, vermittelnde Helldunkel Pachers abgeht. Auch hat er nicht die schweren, bräunlichen Töne der Brixner, ebenso wie die Lokalfarben bei ihm gebrochener erscheinen; sein Fleisch ist lichtgelblich mit grauen und Terraverdehalbschatten. Zwar finden wir auch bei ihm noch eine Vereinigung der Tempera mit der Öltechnik, wie zum Teil bei der unmittelbar vorangehenden Neustift-Brixner Schule, doch wußte er dieselbe Technik zu einer reicheren Skala zugleich milder und kräftiger Töne zu verwerten.

Das untere Bild des linken Flügels (vom Beschauer aus) „Die Beschneidung Christi“ [1*]) ist, im Gegensatz zu dem vorigen, reich an Figuren und an szenischer Ausstattung und in der Komposition wie in der packenden, malerisch-plastischen Wirkung das vorzüglichste dieser Gemälde, wenn es auch, schon vermöge seines Gegenstandes, an Innigkeit und poetischer Stimmung hinter dem vorgenannten zurücksteht. Dafür entfalten sich hier aber Michael Pachers künstlerischer Stil und Können in ihrer vollen Eigentümlichkeit und Großartigkeit. Sein unbefangener Realismus tritt hier frei von aller hergebrachten Typik und Kompositionsweise zutage, nur geleitet von seinem ebenso kräftigen und monumentalen, wie fein abwägendem künstlerischen Empfinden.

Vor dem Chor einer gotischen Kirche mit offenen Pfeilerarkaden und Umgang sitzt in der Mitte der mit hoher, reicher perlenbestickter Tiara geschmückte Hohepriester in goldschwarzem Brokatgewand mit hellschimmernden Faltenrücken und tiefgedämpften Schattenmassen: auf seinen Schultern liegt ein weißer Überwurf. Mit gesenktem Antlitz verfolgt er in gespanntester Aufmerksamkeit die Operation, welche er mit meisterhaft gezeichneten gespreizten Fingern mit der kalten Ruhe und Sorgfalt eines geübten Chirurgen, an dem auf seinem Schoß rücklings ausgestreckten, ihn ängstlich anblickenden Christuskind vornimmt. Der für unser Gefühl unheimliche Charakter dieser jüdischen Zeremonie spiegelt sich trefflich in seinem, von einem majestätischen Bart umrahmten, in geheimnisvolles Halbdunkel verhüllten ernsten Antlitz. Welche Überlegenheit in Zeichnung, Modellierung und Ton in dieser Gesichtsverkürzung gegenüber denen auf den Tafeln der Wolfgangslegende! Im Gegensatz zu seiner fast grausamen Ruhe und Sorgfalt tritt um so mehr eine gewisse peinliche Spannung und Besorgtheit in den meisten Gesichtern der dieser Handlung Beiwohnenden hervor, in denen der Künstler eine reiche Fülle interessanter, durchaus individuell aufgefaßter Köpfe in allen denkbaren Haltungen darstellt. Rechts zunächst beugt sich ein Priester mit weißrotem Damastgewand und quer über seine Brust in breitem Wurf fallendem, scharlachrotem Mantel vor, indem er einen Zipfel des Leintuchs hält, auf dem das Kind liegt. In seinen hageren, scharfen Zügen sind die Spuren des rasierten Bartes deutlich angegeben.

[1*]) Abb. bei F. Wolff, Tafel 39.

Eine Pelzkappe bedeckt sein Haupt. Hinter ihm steht aufrecht ein gelockter Jüngling, sein breites Antlitz mitleidig seitwärts wendend. Ein roter Mantel fällt über seine Schulter, auch er hält einen Zipfel des Leintuchs. Hinter ihm schaut über seine Schulter weg ein anderer Jüngling der Handlung zu. Als charakteristisch sind an diesen Köpfen noch die schmalen Augenöffnungen sowie der eigentümliche herbe Ausdruck hervorzuheben. Auf der andern Seite kniet zuvorderst ein anderer Rabbiner, dem Beschauer den Rücken sowie das Profil seines ebenfalls rasierten, scharf geschnittenen Gesichtes zuwendend. Ein weißes, malerisch in hellen Lichtern und grauen Schatten spielendes, scharfkantig aber gut gefaltetes Tuch umhüllen ihm Haupt und Schultern, während sein dunkelbraunes Gewand in tiefem Schatten liegt. Hinter ihm steht mit kühn verkürztem Dreiviertelprofil eine Jungfrau, auf deren Antlitz und Vorderseite wieder lebhaftes Licht fällt, während ihr Rücken in tiefem Schatten liegt. Die Lichter ihres kirschroten Gewandes schimmern gelblich, ihr weißes Kopftuch wirft graue Schatten. Sie hält mit beiden Händen ein rotes Tuch bereit, um das Kind zu umhüllen. Hinter ihr steht eine zweite junge Frau, ihr umhülltes Haupt besorgt neigend, während weiter zurück über dem Kopf des knieenden Rabbiners weg noch ein bartloser Mann sichtbar wird, welcher, sich vorneigend, ein rot eingebundenes Gebetbuch bereit hält. Sein durch die herbe Charakteristik wieder recht flandrisch anmutender Kopf ist zugleich sehr kennzeichnend für Michael Pachers Eigenart, sowohl in dem eigentümlich gekniffenen, schmallippigen Mund, wie besonders in den geschweiften Linien seiner halbgeschlossen niedergeschlagenen, länglich geschlitzten Augen. Ebenso sind die scharfen Züge und Falten um die Augen herum, an den Nasenflügeln und Mundwinkeln für Michael Pacher bezeichnend und finden sich in ähnlicher Weise an den Holzskulpturen der beiden Heiligen im Schrein; zugleich werden wir auch darin an flandrische Art erinnert.

Sowohl vermöge der einheitlichen Komposition und der großartigen, jedoch rein menschlichen Charakteristik und plastischen Körperlichkeit der Figuren wie auch durch die wundervollen Lichteffekte, die reiche Abstufung des Helldunkels, die treffliche Luft- und Linienperspektive im geschlossenen Raume, den wunderbaren Farbenschimmer, der durch das an den Gewändern und der Architektur hier und da angebrachte Gold erhöht wird, gehört dieses Gemälde zu den besten Leistungen der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert. Mit meisterhafter Sicherheit und Freiheit der Zeichnung und packender Beobachtung der Wirklichkeit, zugleich mit glücklicher Vereinigung der Tempera- und Öltechnik löste der Meister hier die höchsten Aufgaben der Malerei in fast vollendeter Weise und eilte darin seinen deutschen Zeitgenossen weit voraus.

Dieselben Vorzüge hinsichtlich der plastischen Monumentalität der Figuren sowie der gelungenen Darstellung eines architektonisch reich ausgestatteten geschlossenen Raumes, in seiner geheimnisvollen Farbenstimmung, wie in seinen perspektivischen Verjüngungen und Schneidungen der Linien, sehen wir auch auf dem oberen Bild des rechten Flügels (vom Beschauer), der Darstellung Christi im Tempel.[1*])

Dagegen ist hier allerdings, wie Dahlke mit Recht bemerkt, die Verteilung der Figuren weniger glücklich als auf dem zuvorgenannten Bild. Der Künstler beschränkt sich auch hier, wie auf der Geburt Christi, nur auf die notwendigsten Figuren, nämlich Simeon, der das Kind auf seine Arme nimmt und als Heiland

[1*]) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 37.

begrüßt, Maria mit dem Kind, das sie ihm darreicht, Joseph, der ein paar Turteltauben als Opfer für den Erstgeborenen darbringt und die Prophetin Hanna, welche hinter Joseph hervorschaut und ebenfalls das Kind als Heiland preist. Diese ganze Gruppe ist hauptsächlich bloß auf die rechte Hälfte des Gemäldes gedrängt, nur Simeon, welcher eben vom Altar weg Maria entgegenschreitet, füllt noch einen Teil der linken Seite aus, welche von der rechten durch einen Mittelpfeiler, der auch Simeons Figur durchschneidet, getrennt ist. Um so sorgfältiger ist der Altar, wie ein echt niederländisches Stilleben, in perspektivischer Verkürzung mit gestickter Altardecke, Leuchtern mit Kerzen, einem Altarbild mit Propheten dargestellt, um den Blick des Beschauers auch auf dieser Seite nicht ganz leer ausgehen zu lassen. Die Köpfe sind auch hier vorzüglich durchgearbeitet, das ganz eingewickelte Kind zeigt wieder die breite Form des perspektivisch verkürzten Kopfes, Maria die mehr längliche, welche Michael Pacher ihr zu geben pflegte.

Das vierte Bild, der Tod Marias[1*]), auf der unteren Hälfte des rechten Flügels, stellt sich der Beschneidung wieder ebenbürtig zur Seite, sowohl was den größeren Aufwand an Figuren, wie deren glückliche Verteilung und bedeutende Durchbildung betrifft. Es bestätigt sich hierin das obengesagte, daß der Künstler die unteren Bilder absichtlich figurenreicher, die oberen einfacher behandelt hat, hauptsächlich wohl im natürlichen Bestreben, sein reichstes Können in einer für genaues Sehen erreichbaren Höhe zu entfalten.

In der Mitte sehen wir die Hauptperson, Maria, in schräger Richtung in das Bild hinein liegen, auf einem Himmelbett, mit reicher, in gotischem Maßwerk durchbrochener Kopfwand, hinter welcher das Goldbrokatmuster der Rückwand des dargestellten Raumes durchscheint. Auf ihrem blassen, durch die Verkürzung etwas breit gewordenen Gesicht mit halbgebrochenen Augen sammelt sich das volle, von oben hereinfallende Licht, ersteres selig verklärend. Maria ist in ein tiefblaues Gewand mit weißem Schleier gehüllt.

Neben ihrer Linken (rechts vom Beschauer) steht eine Gruppe von drei Aposteln, perspektivisch gereiht, in der Mitte Petrus mit grauem gelockten Haar und Bart, mit der Linken ein Gebetbuch haltend, mit der ausgestreckten Rechten der Sterbenden eine große, rote Kerze in die rechte Hand drückend. An seine Rechte schmiegt sich ein Apostel mit tiefschwarzem Haar und Bart und halb beschattetem Antlitz, welcher dem Petrus das Buch halten hilft und mit tiefem Ernst darin liest. Links von Petrus blickt ein dritter Apostel mit ehrwürdigem, vollbärtigem Antlitz (Paulus?) über dessen Schulter mit einem Augenglas in dasselbe Buch. — Tränen perlen allen Aposteln über die Wangen. Ganz im Vordergrund rechts steht im tiefen Schatten eine mächtige Gestalt in tiefblauem Gewand mit bloßen Füßen, sein Profil dem Beschauer zeigend, in der Linken einen Weihkessel haltend. Vor ihm links kniet am Bettende Marias ein anderer bärtiger Apostel, welcher dem Beschauer den Rücken zuwendet, so daß nur sein Gesicht in starker Verkürzung sichtbar ist: er erhebt wehklagend die Linke, Maria schmerzlich anblickend.

Auf der rechten Seite der Madonna (links vom Beschauer) sieht man ihrem Kopfe zunächst wieder eine Gruppe von Aposteln, welche zusammen in ein Buch blicken, während neben ihnen der edle greise Kopf des Andreas, ernst ergeben auf Maria blickend, in Profil dargestellt ist. Ganz vorn links sieht man die mächtige Gestalt eines Apostels mit dem Rauchfaß, wie vom Schmerz über-

[1*]) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 43.

wältigt, hinwegschreiten. Sein halb beschattetes Gesicht ist dem Beschauer zugewendet, dicke Tränentropfen benetzen dasselbe.

Die großartige Charakteristik der Männerköpfe gemahnt an die kräftigsten Vertreter der altflandrischen Schule, an Hubert v. Eyck selbst und an Hubert van der Goes. Besonders sorgfältig ist auch die Ausführung der Hände, an denen die schwierigsten Lagen und Verkürzungen meisterhaft gezeichnet sind.

Die ganze Gruppe ist von einem Rundbogen umschlossen, an dessen Leibung Prophetenfiguren mit flatternden Spruchbändern auf Konsolen stehen. Dieselben sind in Steinfarbe in täuschender Nachahmung von Skulpturen gemalt und weisen zugleich auf ähnliche Leistungen der van Eyck, sowie auf Michaels ausgesprochene plastische Anschauung hin. Unter dem Scheitel des Rundbogens schwebt milde und tröstend herniederblickend Christi Gestalt in Brokatgewand und faltenreichem Mantel, welcher die von Engeln in starkgebauschten, knittrigen Gewändern emporgetragene verklärte Gestalt der Maria gütig aufnimmt. Der Typus Christi erinnert gleichfalls an flandrische Vorbilder. Nicht nur in der leuchtenden, schimmernden Farbenkraft und wirkungsvollen Durchführung der Gegensätze von Licht und Schatten und vermittelndem Helldunkel, nicht nur in der, trotz aller Ecken, großzügigen Gewandbehandlung, sondern vor allem an dem Ernst, der Wärme und Tiefe der Empfindung, welche sich in diesen Darstellungen und in den meisterhaft durchgebildeten Köpfen offenbart, erkennen wir die geniale und freie Schöpferkraft des Meisters, die sich gerade hierdurch weit über die Leistungen seiner Schüler und Genossen erhebt, welche, so trefflich sie auch ihr Handwerk zum Teil verstanden, jene ergreifende Feinheit des künstlerischen, wirkliches Leben schaffenden Empfindens vermissen lassen, wie es Michael Pacher, einem zweiten Donatello an schöpferischer Glut, eigen war.

Michael Pachers Tod der Maria weist in der Komposition Anklänge auf, sowohl an die entsprechende Darstellung vom Sterzinger Altar des Ulmer Meisters Hans Mültscher (1458), wie auf dem Stiche des Martin Schongauer (Bartsch, n. 38). Ein schräg von rückwärts gesehener, knieender Apostel im Vordergrund auf Pachers Bild entspricht einigermaßen einem solchen auf der Sterzinger Tafel, während die Art, wie die Madonna schräg ins Bild hineinliegt und den Oberleib halb aufrichtend, das mit einem Schweißtuch umhüllte Haupt auf das Polster legt, sowie eine brennende Kerze von einem Apostel empfängt, sich auch auf dem Schongauerschen Stiche wiederfindet. Wir haben hier also eine deutliche Spur des Zusammenhanges der Kunst des Michael Pachers mit der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, der sich auch im Faltenwurf erkennen läßt. Zugleich aber prägt sich in der freien Kraft und Größe seines Stiles, in der kühnen und meist gelungenen Anwendung perspektivischer Verkürzungen seiner Gestalten und Räumlichkeiten, in der tiefen, warmen Tönung und weichen Abstufung seiner Färbung und seines Helldunkels eine unzweifelhafte Berührung derselben mit oberitalienischen mantegnesken Einflüssen aus, die bei ihm jedoch mit den übrigen Elementen seiner Kunst, seiner deutschen und kunstvollen, persönlichen Eigenart harmonischer verschmolzen erscheinen, als bei seinem Bruder Friedrich Pacher.

Außer den inneren Gemälden des Innenflügels tragen auch die kleinen Innen- und Außengemälde der Predellenflügel Michael Pachers Kunstweise unverkennbar an sich. Auf den Innenseiten sehen wir links die Heimsuchung, rechts die Flucht nach Ägypten, also ebenfalls Szenen aus dem Marienleben, welche sich bei geöffneten Flügeln ergänzend an die oberen

Darstellungen anschließen. In der Heimsuchung [1*]) gemahnt Elisabeths ältliches Gesicht mit der großen, gebogenen Nase, dem spitzen Kinn, dem gelblichen Fleischton mit grünlichem Schatten und der scharfen, fast harten Bezeichnung der Falten an Michael Pachers ältere Männerköpfe. Sie ist in ein schwarzgoldnes Brokatkleid mit tiefrotem, pelzverbrämten Mantel gekleidet und trägt eine weiße Haube. Marias jugendliches, blasses, oval zugespitztes Gesicht ist von grellem Licht beleuchtet, ihre Hände sind künstlich verschränkt. Über ihr rotgoldnes Brokatkleid fällt ein grünblauer Mantel. Die Dienerin hinter ihr, mit einem Bündel auf dem Haupt, trägt über einem moosgrünen Unterkleid ein aufgeschürztes, kirschrotes Überkleid. Im Hintergrund sieht man eine Landschaft mit einem sich zwischen Felsen schlängelnden Fluß und goldnem Himmel.

In der Flucht nach Ägypten [2*]) erscheint Maria in Vorderansicht mit länglich-ovalem Gesicht echt Pacherischer Augenbildung und trauerndem Ausdruck in dem sinnenden Blick der gesenkten Augen. Über ihr rotes Gewand fällt ein blaugrüner Mantel. Das Christkind ist in ein weißes, durchschimmerndes Hemdchen gekleidet und zeigt den breiten, stumpfnasigen Typus der Pacherischen Kinder. Maria sitzt auf einem gut gezeichneten Esel, welchen Joseph am Zügel führt. Des letzteren Kopf mit malerisch wildgelocktem Haar, struppigem Bart und starker Nase ist kräftig modelliert, ein kirschroter Mantel umhüllt seine Glieder. Im Mittelgrund sieht man eine Statue von einem Pfeiler stürzen und weiter hinten ein Schloß in bunten Farben sich aus einer baumreichen Landschaft erheben. Der Himmel ist auch hier golden. Auch diese kleinen Bilder sind von dem einheitlichen, seelischen und malerischen Empfinden erfüllt, welches, auch abgesehen von Einzelheiten der Form, den Geist des Meisters offenbart.

Die Außenseiten der Predellenflügel zeigen die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenväter, in deren ausgeprägten, scharf charakterisierten Männerköpfen die Eigentümlichkeiten von Michael Pachers Stil besonders deutlich hervortreten. Rechts sehen wir den hl. Augustin und Ambrosius, links den hl. Gregor und Hieronymus. — Vor dem hl. Augustin, welcher in schwarzer Damast-Dalmatika und rotgoldnem Brokat-Pluviale mit breiter, perlengestickter Borte erscheint und auf dem bartlosen Haupt eine ebenso reich mit Perlen und Edelsteinen geschmückte Mitra trägt, während er in der behandschuhten Linken seinen Krummstab hält, kniet ein Knabe, der, in ein weißes Hemdchen gekleidet, mit einer Muschel vergeblich das Meer auszuschöpfen sucht, das als kleine runde Pfütze mit Muscheln darin angedeutet ist. „Als Augustinus dies für unmöglich erklärte, erwiderte ihm der Knabe, ebenso unmöglich sei die Ergründung des Geheimnisses der Dreieinigkeit und verschwand.“ [3*]) Hiermit wurde Augustin von der Fruchtlosigkeit seiner Grübeleien über das Geheimnis der hl. Trinität belehrt. Der Kopf des Kindes ist nach oben gewendet in Dreiviertelprofil, wobei die Partie von den Augenbrauen bis zum Kinn bei dem schwierigen Verkürzungsproblem etwas zu weit ausladend geraten ist, eine Eigentümlichkeit des Pacherschen Stiles, der wir mehrfach begegnen. Ebenso charakteristisch ist der glattrasierte Kopf des Heiligen mit den mondsichelförmig ausgeschnittenen Augenlidern, den feinen Falten des etwas lederartigen Fleisches, besonders auch an den Augenwinkeln und dem abwärts gezogenen Mund.

Der hl. Ambrosius mit hagerem, bartlosem, etwas griesgrämigem, doch ausdrucksvollem Gesicht trägt eine Dalmatika von schwarzgoldnem Damast mit

1*) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 62. Höhe 0,74 m, Breite 0,60 m.
2*) Abb. bei F. Wolff a. a. O., Tafel 63. Höhe 0,74 m, Breite 0,60 m.
3*) Detzel, Christliche Ikonographie. Freiburg i. B. 1896, Bd. II, S. 173.

rotem, perlenbesticktem Vertikalstreifen und erhebt segnend die rechte Hand. Vor ihm liegt ein Kind in der Wiege, dessen breites Gesicht der Beschauer vom Kinn aus in das Bild hinein verkürzt vor sich sieht. Nach der Legende setzte sich dem hl. Ambrosius, als er als Kind in der Wiege lag, ein Schwarm Bienen auf den Mund, ohne ihn zu verletzen, als Vorboten seiner honigsüßen Beredsamkeit. Die Bienen sind auf dem Bild allerdings nicht sichtbar.[1*]) Auch der hl. Ambrosius, der die Rechte segnend erhebt, stützt die Linke auf einen reichverzierten Hirtenstab.

Der hl. Gregor auf dem andern linken Flügel trägt ebenfalls eine Dalmatika von schwarzgoldnem Damast mit zwei breiten Vertikalstreifen, auf denen in reicher Perlenstickerei die Figuren von drei Aposteln, Peter und Paul und zur Hälfte St. Andreas, sichtbar sind. Das spitzzulaufende, reich mit Edelsteinen geschmückte Triregnum kennzeichnet den Papst. Das fast in Vorderansicht etwas zur Seite geneigte, bartlose Gesicht zeigt wiederum die dem Künstler eigenen schmalgeschlitzten Augen mit stark nach abwärts geschweiften Augenlidern; ebenso finden sich hier die zahlreichen, mühsamen, physiognomischen Einzelheiten, wie er sie an solchen priesterlichen Charakterköpfen anzubringen liebte. Die eine Hand reicht er dem nackten Kaiser Trajan, der in einer feurigen Grube (dem Fegefeuer, aus welchem er ihn erlöst) steht und die Hände betend faltet; mit der andern Hand stützt er sich auf seinen Stab mit kunstvoll verkürztem Kristallkreuz. Auch der Kaiser, dessen Muskeln scharf und hager bezeichnet sind, zeigt wieder das nach oben gewendete Dreiviertelprofil mit zu stark ausladender Unterpartie. Hier hat sich Michael wirklich einmal stark verhauen.

Auch der hl. Hieronymus, der als Kardinal in einem Scharlachmantel und einem scharlachfarbenen Kardinalshut mit weißem Futter dargestellt ist, wendet sein scharf und plastisch modelliertes, bartloses Gesicht nach unten, einem kleinen dunkelockerfarbigen, etwas meerkatzenartigen Löwen zu, der in Dreiviertelverkürzung vor ihm steht. Aus seiner erhobenen Tatze schneidet der hl. Augustin mit einem Federmesser in seinen gespreizten Fingern den Dorn aus.

Die Hände der vier Kirchenväter sind durchwegs, mit Ausnahme derer des hl. Hieronymus, mit weißen Lederhandschuhen bekleidet. Wenn wir diese Köpfe mit den bartlosen, herb-ernsten Köpfen des hl. Wolfgang und Benedikt der Skulpturgruppe des Schreines, mit ihren mondsichelförmigen Augenlidern, Augenfältchen und scharfen Gesichtszügen vergleichen, so erkennen wir aufs klarste den Ursprung dieser wie jener aus eines Künstlers Seele und Hand, der niemand anderer als Michael war und sein konnte.

Nach genauer Besichtigung dieser Gemälde des St. Wolfgangaltars, nämlich der vier Szenen aus dem Marienleben an den Innenseiten der Innenflügel sowie der Predellenbilder gelangte ich, noch ehe ich dieses im Jahre 1891 schrieb, zur festen Überzeugung, daß auch die vier überlebensgroßen Gemälde der nämlichen vier Kirchenväter in der städtischen Galerie zu Augsburg (und jetzt zum Teil auch in der Alten Pinakothek von München) ebenfalls eigenhändige Werke des Michael Pacher seien. Die Richtigkeit dieser Wahrnehmung wurde durch an beiden Orten aufgenommene Skizzen charakteristischer Einzelheiten bestätigt, indem damals noch keine Photographien dieser Kunstwerke vorhanden waren. Dieses Ergebnis war für mich um so erfreulicher, als es mir dadurch verstattet war, die vorzüglichen Meisterwerke des Michael Pacher in die Kunstgeschichte zuerst einzuführen,

1*) Siehe Detzel a. a. O., Bd. II, S. 58.

welche bisher weder von Dahlke noch von sonst einem Forscher als solche erkannt, vielmehr zum Teil falsch bestimmt worden waren.[1*])

Ehe daher in der Besprechung der übrigen Gemälde am St. Wolfgangaltar (und zwar an der Rückseite desselben) fortgefahren wird, an denen Michael Pachers Anteil nicht so unzweifelhaft, jedenfalls nicht so ausschließlich hervortritt, wie an den eben geschilderten Gemälden der Innenseiten der Innenflügel und der Predellaflügel jenes Altares, wird es sich empfehlen, zunächst die genannten Kirchenväter in Augsburg und München und im Anschluß daran auch noch ein anderes Tafelbild, einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, da sie unzweifelhaft von demselben Künstler wie jene ausgeführt worden sind. — Die Kirchenväter, ursprünglich alle vier in Augsburg, waren dort in folgender Reihenfolge von links nach rechts aufgestellt:

1. der hl. Hieronymus,
2. der hl. Augustinus,
3. der hl. Gregorius,
4. der hl. Ambrosius.

Dies war jedenfalls auch die ursprüngliche Reihenfolge, und scheinen 1 und 4 die Innenseiten der Flügel, 2 und 3 das Mittelstück eines Flügelaltars gebildet zu haben. Hierfür spricht, daß 1 und 4 auf den Rückseiten (ursprünglich Vorderseiten) mit Darstellungen aus der Legende des hl. Wolfgang bemalt sind, über deren Deutung und Stil weiter unten einiges folgen soll.[2*])

Die Gemälde sind in Tempera und Öl ausgeführt, wie diejenigen aus dem Marienleben am St. Wolfgangaltar, wogegen die Predellenbilder an demselben nur in Öl gemalt sind.

Der hl. Hieronymus (Abb. 15) ist wiederum mit dem Scharlachgewand und mit dem Scharlachhut eines Kardinals versehen und sitzt auf einem grauen, steinernen Thron, das sinnende Haupt in Dreiviertelprofil vorneigend; vor ihm steht in Seitenansicht ein Lesepult. Die vom Mantel bekleidete Rechte stützt er auf die Thronlehne, in der Hand ein Federmesser mit ausgespreiztem kleinen und zusammengekrümmtem Zeige- und Mittelfinger haltend. Die Linke mit

---

[1*]) Schon im Jahre 1887, als ich mit den Vorstudien zu dieser im Jahre 1891 erschienenen Abhandlung beschäftigt war, hatte ich durch unmittelbar aufeinanderfolgende Besichtigungen des St. Wolfgangaltars und der tirolischen Bilder in Augsburg (darunter der Kirchenväter) die Überzeugung gewonnen, daß letztere, ebenso wie die am St. Wolfgangaltar, Werke Michael Pachers seien und hatte dies in einer kurzen Notiz in der Ferdinandeumszeitschrift bekannt gegeben. Ich lasse dieselbe, soweit sie diese vier Kirchenväter betrifft, in unveränderter Wiedergabe im Exkurs II am Schlusse dieser Abhandlung folgen, um dauernd meine Priorität für diese Entdeckung zu sichern.

[2*]) Von den Tafeln, welche ich noch alle vier in Augsburg sah, wohin sie mit anderer Beute an tirolischen Bildern im Anfang des vorigen Jahrhunderts gelangten, sind jetzt die oben mit Nr. 2 u. 3 bezeichneten in die alte Pinakothek in München versetzt worden. Mein, leider früh verstorbener, begabter Schüler, Dr. Karl Strompen hatte das Verdienst, in einer kurzen aber gediegenen Mitteilung im Rep. f. K. 1895 den Nachweis zu liefern, daß sie von einem Flügelaltar des Domes von Brixen stammen, welcher aus einer Stiftung des 1486 verstorbenen Dompropstes Wolfgang Neundlinger in der in den Jahren 1486—91 umgebauten Allerheiligenkapelle im Dom errichtet wurde. — Zugleich wies Strompen die bis dahin falsch gedeuteten Bilder der Außenseite als vier Darstellungen aus der Legende des hl. Wolfgang, des Namensheiligen des Stifters, nach. Auch ich bezog diese Darstellungen in der ersten Ausgabe dieser Schrift irrtümlicherweise auf die Legenden der vier Kirchenväter, während erstere noch im Katalog der Augsburger K. Gemäldesammlung von 1899 in ganz unhaltbarer Weise mit der Lebensgeschichte des berühmten Fürstbischofs von Brixen, Nikolaus von Cusa, in Zusammenhang gebracht wurden, obwohl von einer Selig- oder Heiligsprechung desselben nichts bekannt ist und er erst 1464 starb, also noch Zeitgenosse des Michael Pacher war.

ebenfalls sehr künstlich gehaltenen Fingern streckt er nach unten dem in Dreiviertel-Rückansicht vor ihm stehenden, die Tatze mit dem Dorn erhebenden, dunkelockerfarbigen Löwen entgegen. Kantiger, geradliniger Faltenwurf gliedert das Gewand, in welchem sich gleichwohl die darunter liegenden Formen gut ausprägen. Eine dramatisch-unruhige Bewegung belebt die ganze Gestalt. Das Antlitz des Heiligen ist scharf gezeichnet, ausdrucksvoll, die Augenlider zeigen jene eigentümliche Ausbiegung nach unten und lassen durch ihre längliche, schmale Öffnung ein lebendiges, graues Auge vorblitzen. Kleine Fältchen umgeben die Augen strahlenförmig, ebenso sind die Falten der Stirne, der Nase und des schmalen, gekniffenen Mundes fast ängstlich ausgeführt. Der Fleischton ist gelblich, mit rötlichem Schimmer auf Wangen, Nase und Mund, weißlichen Lichtern, graugrünen Halbschatten, die im tieferen Schatten ins Lichtbraune übergehen. Güte und Mitleid mit der hilflosen, vertrauensvollen Bestie sprechen sich in seinem Antlitz aus.

Abb. 15 Der hl. Hieronymus von Michael Pacher in Augsburg (Phot. Hoefle, Augsburg)

In perspektivischer Verjüngung ist hinter dem Heiligen ein goldroter Damastteppich an der Wand eines gotischen Schutzdaches mit Kreuzgewölbe aufgehängt, unter dem der Heilige sitzt. Perspektivisch ist auch das bunte Marmorgetäfel der übrigen Nischenwände, des Fußbodens, sowie das Kreuzgewölbe mit schwarzen Feldern und goldenen Rippen verjüngt. An der Front des Schutzdaches, zu beiden Seiten des Heiligen, steigen Fialen von violettem Stein, mit weißen Lichtern und vergoldeten Krabben auf, an denen kleine Figuren grau in grau übereinander auf Konsolen aufgestellt sind. Unten links von Hieronymus ist halb von des Heiligen Arm verdeckt die hl. Barbara mit schmalen Schultern und länglichem Köpfchen auf schlankem Hals, welche ganz an die Maria auf der Heimsuchung der St. Wolfganger Predella gemahnt. Gegenüber von der hl. Barbara steht der hl. Andreas, in der zweiten Ordnung sieht man die beiden Johannes.

Schon an diesem einen Bilde sind die stilistischen Übereinstimmungen mit den Gemälden Michael Pachers (und auch mit den Skulpturen des Schreines von St. Wolfgang) so zahlreich, daß kein Zweifel an Michael Pachers Urheberschaft beider Gemäldezyklen obwalten kann. Da nun die drei übrigen Kirchenväter in Augsburg von derselben Hand sind, wie der beschriebene, so bedürfte es streng genommen keines Beweises mehr, daß auch sie von Michael Pacher sind.

Gleichwohl sollen der Vollständigkeit wegen auch die übrigen Kirchenväter einer genaueren Betrachtung unterzogen werden und zwar in der Reihenfolge, wie sie, bei geöffneten Altarflügeln, sich nebeneinander befanden.

Der hl. Augustin (Abb. 16)[1*]) sitzt, halb nach rechts gewendet (für den Beschauer), wiederum vor einer rotgoldnen, ebenfalls verjüngten Brokatdecke, welche an der Rückwand des gotischen Schutzdaches angeheftet ist. Eine Taube, halb in Untersicht und in Dreiviertelverkürzung, fliegt ihm entgegen. Auch hier finden wir das Kreuzgewölbe, die figurenverzierten Fialen, die bunten Marmorgetäfel, wie auf dem vorigen Bild. Ebenso das Lesepult vor dem Heiligen, mit einem Buch darauf, alles mit einer realistischen Sorgfalt ausgeführt, die lebhaft an niederländische Auffassung erinnert. Die Casula des Heiligen, von tiefblauem Damast, ist mit einem breiten Bruststreifen verziert, auf dem in farbiger Stickerei die Madonna dargestellt ist. Eine reich mit Perlen und Edelsteinen besetzte Mitra aus weißem Damast bedeckt sein Haupt.

Abb. 16 Der hl. Augustin von Michael Pacher In München (Phot. Bruckmann)

Das Gesicht des Heiligen zeigt wieder die schmalen Augenöffnungen zwischen mondsichelförmigen Lidern, das feine Gefältel, den ernsten Ausdruck. Ebenso sind die trefflich gezeichneten Hände wieder eigentümlich gespreizt. Vor dem Heiligen sitzt wieder (wie am Wolfgangaltar) das Knäblein im Hemd mit grauviolettem Schatten, vor einer Lache, die mit Muscheln umsäumt ist und auf die es mit seinem Löffel hinweist. Das runde, volle Gesicht, das von in der Mitte gescheitelten Locken umrahmt ist, wendet sich nach oben, durch die Verkürzung noch breiter werdend und den Blick in die Nasenlöcher des Stumpfnäschens gestattend, doch wird es durch ein reizvolles, feines Lächeln verschönt. Die Augenlider zeigen wieder jene mondsichelförmige Zeichnung, mit der Rundung nach oben.

Auch der hl. Gregor (Abb. 17; ebenfalls jetzt in München) befindet sich, wie die zuvorerwähnten Figuren, unter einem gotischen Schutzdach, mit ähnlicher perspektivischer Schneidung und Verjüngung der Linien (der Augenpunkt ist bei Pacher fast seitlich vom Bild) und in denselben Farben. Er wendet sein besonders faltenreiches, trefflich gezeichnetes Gesicht mit offenem Mund links abwärts. Eine reiche, mit Akanthuszacken von Gold, mit Perlen und Edelsteinen besetzte, sehr spitze Tiara bedeckt sein Haupt. Sein reiches Pluviale von rotem Damast wird durch eine prächtige Agraffe in der Form eines Vierpasses in übereckgestelltem Viereck mit dem Brustbild Christi darin zusammengehalten. Ein breiter Saum von Gold und Perlenstickerei auf schwarzem Grund säumt das Pluviale ein. Darunter ist eine weiße Alba mit grauem Schatten sichtbar. Die stark verkürzte linke Hand des Heiligen ruht auf dem Lesepult vor ihm, mit der Rechten hält er den Kaiser Trajan am Arm, welcher in Dreiviertelrückansicht bis zur Hälfte nackt und nur mit einer Krone auf dem Haupt und mit einem

[1*]) Jetzt in München.

Abb. 17 Der hl. Gregor
von Michael Pacher In München
(Phot. Bruckmann)

blauen Tuch um die Lenden, vor ihm in einer flammenden Grube steht. Lockig flatterndes, graues, mit weiß gemischtes Haar fällt lang über seinen Rücken und als Bart auf seine Brust nieder. Die Anatomie des hagern Körpers ist scharf und besimmt, durch vorzügliche Verteilung von Lichtern, Schatten und Halbschatten modelliert. Der rechte Arm des Königs ragt mit der Schulter eckig vor und biegt sich im rechten Winkel mit gespreizter Hand. Deutlich sind am Rücken die Schulterblätter bezeichnet. Fast völlig entsprechend ist der Kaiser Trajan am St. Wolfgangaltar behandelt, doch weniger fein durchgeführt. Auch der gelbliche Fleischton mit Halbschatten von grüner Erde und tieferem Schatten in Sepia ist hier und dort derselbe.

Auch die vierte Figur, der hl. Ambrosius[1*]) (Abb. 18), hebt sich von einer ähnlichen Architekturszenerie ab, wie sie sich auf den andern Bildern findet. Er ist stark nach links geneigt und läßt sein Antlitz in Dreiviertel-Vorderansicht sehen. Dasselbe ist besonders fleißig und charakteristisch gezeichnet und ausgeführt. Enge Augenschlitze, stark geschweifte Augenlider, radiale Falten am Augenwinkel, zahlreiche Falten an Stirn, Mund, Wange und Nase, faltiger Hals, spitzes Kinn, schmaler nach oben gezogener Mund, lange, hängende Nase, geben dem Kopf ein Gepräge, welches uns unwillkürlich an Quentin Maßys Sittenbilder erinnert.[2*]) In der erhobenen Rechten hält er mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger eine Gänsefeder, die beiden anderen Finger ausspreizend, und betrachtet erstere, ob sie wohl gespitzt sei. Vor ihm liegt ein Buch in der Seitenansicht auf einem Pult. Eine reich mit Perlen und Edelsteinen, auf goldgestickten Borten, geschmückte Mitra von weißem Atlas bedeckt sein Haupt mit dunkelbraunem Haar; über einer weißen Alba trägt er ein Pluviale von grünem Damast mit einem breiten, mit Perlen besetzten Brokatrand. Ein Kind in einer Wiege, schräg in das Bild hinein liegend, mit breitem, verkürztem, lockigem Kopf, ist wiederum wenig verschieden von dem Kind in der Wiege auf dem Bilde des hl. Ambrosius in St. Wolfgang, sowie es im Typus und der breiten Verkürzung des Kopfes auch mit dem Kind beim hl. Augustin in Augsburg übereinstimmt.

Die erregte, perspektivisch verkürzte Stellung der Kirchenväter, ihre zerfurchten, glattrasierten, feingezeichneten Köpfe, ihre nervös gespreizten Hände, ihr reiches Ornat, die Nebenfiguren, deren Einzelmotive, kurz alles und jedes

[1*]) In Augsburg.

[2*]) Doch war dieser jünger als Michael Pacher, um 1460 geboren, 1491 erst Mitglied der Lucasgilde von Antwerpen. Vgl. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens. München 1881, S. 40.

zeigt auf den Predellenbildern in St. Wolfgang und den Gemälden in Augsburg und München eine solche Übereinstimmung der künstlerischen Auffassung und Durchführung, daß an einer Person des Meisters beider Zyklen nicht gezweifelt werden kann. Die letzteren bilden die reifste und monumentalste Ausgestaltung dieser heiligen Väter, welche der Meister wiederholt und, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe auf Wandgemälden, wie Tafelbildern darstellte. Einen so günstigen Anlaß ihm gerade die Behandlung dieses Gegenstandes bot, die charakteristischen Eigenschaften seines Stiles auszuprägen, so ließ er sich doch in allen diesen Schöpfungen niemals eine gedankenlose Wiederholung der Motive zuschulden kommen, sondern wußte jedesmal diesen Gestalten neue Einzelheiten zu verleihen. Höchstens könnte man in dem Kopf des hl. Gregors in München eine Anlehnung an denjenigen des hl. Hieronymus in St. Wolfgang erblicken.

Abb. 18 Der hl. Ambrosius von Michael Pacher in Augsburg (Phot. Hoefle, Augsburg)

Eine nicht geringere Übereinstimmung der künstlerischen Behandlungsweise ließe sich, trotz der Verschiedenheit der Stoffe, auch zwischen dem Marienzyklus in St. Wolfgang und den vier Kirchenvätern in Augsburg nachweisen. Vor allem aber herrscht auch zwischen den eben geschilderten Kirchenvätern in Augsburg und München und den beiden bartlosen Heiligen St. Wolfgang und St. Benedikt in der Schnitzgruppe des Schreines am Flügelaltar von St. Wolfgang, trotz der Verschiedenheit des Stoffes und der Technik, eine schlagende Übereinstimmung der Typen- und Formenbildung, zum Beweise, daß Michael Pacher auch der Urheber wenigstens der Hauptschnitzgruppe im Schrein gewesen ist.[1*])

Die rotgoldnen Damastteppiche, welche in perspektivischer Verjüngung die Rückwände der in reicher Spätgotik gehaltenen Schutzdächer der Kirchenväter bedecken, bilden eine festlich schimmernde Folie für die gottbegeisterten, vornehmen Prälatengestalten, die teils in Vorderansicht, teils in schräg verjüngter Stellung ihre seelische Erregung und geistige Spannung durch lebhafte Handbewegungen, sowie durch den grübelnden, sinnenden und angestrengt arbeitenden Ausdruck ihrer geistvollen Gesichtszüge kundgeben. Der Künstler hat in ihnen mit überzeugender Kraft der Seelenschilderung den feierlichen Augenblick verwirklicht, wo diese heiligen Männer ihre göttlichen Eingebungen empfingen, welche durch die neben ihnen schwebende, ihnen gleichsam zuflüsternde Taube des hl. Geistes symbolisch veranschaulicht wird.

[1*]) Die folgenden Bemerkungen über die vier Kirchenväter in Augsburg und München sind einem handschriftlichen Aufsatz entnommen, welchen ich 1903 für Helbings Monatsberichte schrieb, in denen er jedoch, infolge Eingehens dieser Zeitschrift, nicht mehr erscheinen konnte.

Diese seelische und geistige Ekstase prägt sich in ihren streng individuell, ja porträtmäßig gehaltenen Köpfen mit den klugen, durchdringenden Augen um so sprechender aus, als sie durchwegs bartlos (rasiert) dargestellt sind, so daß der Künstler jedes Fältchen zur Schilderung des Mienenspieles herbeiziehen konnte, was er in ausgiebiger Weise tat, ohne zu übertreiben. Diese gelblichen, mit grünlichen Halbschatten, lichtbraunen Schatten und weißlichen Lichtern vollendet durchmodellierten Köpfe gemahnen uns direkt an van Eycksche Porträtbilder, die sie aber, bei aller Herbheit plastischer Wirkung und Schärfe der Charakteristik an malerischer Breite des Vortrags noch übertreffen. An die alten Niederländer, nicht minder aber auch an die paduanische Schule mahnt uns überhaupt gar manches, wenn wir die künstlerischen Eigentümlichkeiten und Reize dieser Bilder ins einzelne verfolgen, wobei uns aber doch die selbständige Eigenart und harmonische Schönheit des Gesamteindrucks stets davor bewahrt, irgend welche einseitige Nachahmung darin zu suchen oder gar zu finden. Die mannigfachen Einzelheiten, deren gediegene und korrekte Ausführung wir an diesen Bildern bewundern, gehen in einer harmonischen Einheit auf, in welcher ebensosehr der reiche und interessante Wechsel der Linien und Formen, wie das wundervoll gestimmte tiefe, schimmernde und leuchtende Kolorit entzückt, in denen warme und kalte Töne, helle Lichter, Halbschatten und Schlagschatten eine plastisch-malerische Wirkung erzeugen, die uns vergessen läßt, daß wir ebene Bildflächen vor uns haben. — Mit derselben Meisterschaft sind die perspektivischen Verjüngungen und Verschneidungen der mit Maßwerk verzierten Steinbaldachine, der Gewölberippen, der mit Statuen geschmückten Steinpfeiler, der Lesepulte, Bücher und sonstigen Gegenstände, wie die Lokalfarben, Lichter, Schatten, Reflexe der verschiedenen Materialien dargestellt, aus denen dieses Beiwerk besteht, so daß es wie wirklich plastisch uns entgegentritt. Von besonderer Schönheit ist auch die Ausführung der reichen Goldbrokate und Damastgewänder, der perlengestickten Borten, der nachgeahmten Seidenstickereien, kurz der verschiedenartigsten Gewandstoffe und Zieraten, welche trotz ihrer ängstlich genauen Charakteristik im einzelnen, doch zugleich den Gesetzen jenes allerdings etwas knittrigen und bauschigen Faltenwurfs sich unterordnen, in welchem M. Pacher auch hier noch, jedoch in schon wesentlich gemilderter Form, dem Geschmack seines Zeitalters Rechnung trug. Paduanische Einflüsse möchte man, außer in der ernst glühenden Farbenstimmung, besonders auch in der meisterhaften Modellierung des Nackten (vor allem an der Gestalt des Trajan im Fegefeuer auf dem Bild des hl. Gregor), sowie der Hände vermuten, auf deren Zeichnung und Durchmodellierung in allen schwierigen Stellungen und Verkürzungen sich der Meister mit besonderer Liebe verlegte, wobei er allerdings zuweilen die Schwierigkeiten der Fingerstellung, die hie und da etwas Gespreiztes zeigt, künstlich steigerte.[1]) Aber wie wundervoll in bezug auf Zeichnung, Modellierung und Beleuchtung ist z. B. die erhobene Hand des hl. Augustin, oder in bezug auf Verkürzung die auf dem Buch liegende Hand des hl. Gregor dargestellt.[2*])

[1]) An den Kirchenvätern in St. Wolfgang sind die Hände noch etwas derber ausgeführt, zum Teil mit Handschuhen bekleidet, was dort ebenfalls sehr gut ausgedrückt ist.

[2*]) H. Röttinger (Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher, Rep. f. K. 1901, S. 448 ff.) sieht das Vorbild der vier Kirchenväter des Michael Pacher in den Darstellungen auf vier kreisrunden Feldern der Mantegnakapelle der Eremitani zu Padua, welche wahrscheinlich von Niccolò Pizzolo herrühren. Dieselben zeigen die nämlichen vier Kirchenväter in ähnlicher perspektivischer Verkürzung von unten nach oben, vor Schreibtischen, in behaglich möblierten Räumen, ihre Feder betrachtend, ein Buch öffnend usw. Allerdings hat Michael Pacher statt

Die auf den Rückseiten der beiden in Augsburg befindlichen Kirchenvätertafeln dargestellten vier Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang [1*]) stehen zwar unter dem unmittelbaren Einfluß Michaels, sind aber nicht eigenhändig von ihm ausgeführt, weshalb sie erst später zur Sprache kommen werden.

Drei der Kirchenväter in München und Augsburg besitzen ferner in kleinerem Maßstab gehaltene Doppelgänger auf einem kleinen Flügelaltar, welcher durch Schenkung des Hofrates Ludwig von Wieser an das Ferdinandeum gelangte und aus dem Ansitz Anreiter bei Brixen stammt (Katalog-Nr. 65). Auch diese Gemälde sind in Tempera und Öl ausgeführt und zeigen auch fast genau dieselbe Komposition, Zeichnung und Farbengebung, wie die Gemälde in Augsburg und München, so daß man anfangs fast geneigt wäre, jene als eine Wiederholung durch den Meister selbst in verkleinertem Maßstabe anzusehen, wie ich auch in der ersten Auflage dieser Abhandlung annahm. Doch wies ich damals schon darauf hin, daß auf den Innsbrucker Bildern manches architektonische Beiwerk der großen Bilder weggelassen sei. Auch sind erstere weniger fein in der Bewegung, gröber in Kolorit und Zeichnung und dürften als alte Kopien vom Anfang des 16. Jahrhunderts für den Altar einer Hauskapelle anzusehen sein, wie ich bereits vor Jahren meine frühere Ansicht berichtigend aussprach.

Die vierte Figur, der hl. Ambrosius, auf dem Innsbrucker Altar stimmt überdies nicht mit der entsprechenden Gestalt in Augsburg überein und zeigt ein kräftiges, fleischiges Gesicht mit großen, offenen Augen, das von Michael Pachers Auffassung gänzlich abweicht.

Noch weniger haben die Gemälde der Außenseite dieses Altares, welche die Heimsuchung in zwei getrennten Figuren darstellen, mit Michael Pachers Stil gemein, wenn darin auch Nachklänge seiner Richtung vorhanden sind, was von den Predellenbildern auch nicht einmal gesagt werden kann.

der bärtigen bartlose Heilige und statt der Renaissanceformen gotische, jedoch zum Teil auch schon mit Kassettenplafonds (in Welsberg, siehe unten) dargestellt. Dieser Hinweis stimmt in der Tat mit den sonstigen offensichtlichen Einflüssen Paduas auf Michael Pachers Stil überein. Fraglicher erscheint, ob, wie R. weiter annimmt, auch die Darstellungen der Kirchenväter auf dem Paterastich des Meisters E. S. von 1466 (M. Geisberg, Meister der Graphik II. I. 50) auf Pacher eingewirkt haben, da solche Darstellungen auch sonst vielfach, auch in Tirol vor Pachers Auftreten vorkamen. Man betrachte die in zwei Gewölbefeldern des vierten Systems im Brixner Kreuzgang paarweise angeordneten Medaillons mit den vier Kirchenvätern, denen in den anderen zwei Gewölbefeldern Medaillons mit den vier Evangelistensymbolen entsprechen (wie auf der Patera). Auch auf diesen Brixner Fresken von 1417, welche einst die Bezeichnung P. Baccar (vielleicht Baccalari von Verona?) trugen, sieht man die Väter schräg vor Schreibtischen sitzen, schreiben, ihre Federn spitzen usw. Ähnlich sind auch die vier Evangelisten am Deckengewölbe von St. Helena bei Deutschman behandelt, deren Thronstühle auf die schreibenden Kirchenväter des Martino da Verona in S. Fermo maggiore zurückzugehen scheinen. — Wie auch R. bemerkt, hat sich die Gestalt des hl. Schreibers schon seit frühen Zeiten in den Schreibstuben der Miniatoren ausgebildet und unzähligemale wiederholt. Sie bildeten einen wichtigen Anstoß für die realistische Darstellung von Innenräumen und ihrer Ausstattung, sowie im Zusammenhang damit für perspektivische Versuche, die uns schon in byzantinischen Miniaturen und auch an den Kirchenväterfresken der Oberkirche von Assisi, wenn auch noch sehr unbehilflich, entgegentreten. Frühe Meisterwerke realistischer Darstellung schreibender Heiliger dieser Art und ihrer Geräte und Möbel in versuchter Perspektive bilden die heiligen Dominikaner im Kapitelsaal von St. Niccolò zu Treviso, vom Jahre 1358. Es wäre nicht undenkbar, daß auch diese schräg in ihren Studierzimmern vor Schreibtischen sitzenden heiligen Mönche mit ihren drastischen Gebärden des Lesens, Schreibens, Federspitzens und dem Ausdruck des Denkens, Grübelns, Vergleichens in ihren bartlosen Gesichtern dem Michael Pacher nicht unbekannt geblieben sind. Aber einzelne Vorbilder derselben bestimmt nachzuweisen wird bei dieser Fülle von Vorbildern immer schwer fallen.

[1*]) Vgl. oben S. 43 Anm. [2*]).

Daß Michael Pachers typische Gestalten öfter unter seinen Nachfolgern Nachahmer fanden, ist begreiflich; so zeigt noch ein segnender Bischof vom 16. Jahrhundert in der Sammlung Sr. Exzellenz des Grafen Hans von Wilczek auf Burg Kreuzenstein (1902 unter Nr. 36 beim kunsthistorischen Kongreß in Innsbruck ausgestellt) eine sichtliche Anlehnung an Michael Pacher, wahrscheinlich eine ziemlich genaue Wiederholung eines nicht mehr bekannten Gemäldes desselben.

Während die Gemälde Michael Pachers in München und Augsburg dessen Biographen Dahlke unbekannt geblieben sind, so hat er dagegen mit vollstem Recht diesem Meister einen Zyklus von Freskogemälden an einem Bildstöckl zu

Abb. 19 Der hl. Petrus von Michael Pacher am Welsberger Bildstöckl (Nach Zeichnung von J. Blachfelner)

Abb. 20 Der hl. Paulus von Michael Pacher am Welsberger Bildstöckl (Nach Zeichnung von J. Blachfelner)

Welsberg im Pustertal zugeschrieben, auf welchem, neben anderen heiligen Gestalten, auch die vier Kirchenväter wieder vorkommen, weshalb diese Gemälde hier zunächst, im Anschluß an die vorgenannten, Erwähnung finden mögen. Das Bildstöckl ging leider bei der Überschwemmung vom Jahre 1882 zugrunde, so daß nur noch die durch Blachfelner auf Dahlkes Veranlassung aufgenommenen Zeichnungen uns eine Anschauung davon verschaffen. Das Bildstöckl besaß vier Nischen mit je drei Wand- und zwei Gewölbebildern, also im ganzen zwölf Wand- und acht Gewölbebilder. — Die Hinterwände der Nischen nahmen ein:

Östlich: Die Kreuzigung.
Nördlich: Madonna mit dem Kind.
Westlich: Der hl. Silvester und sein Diakon.
Südlich: Die hl. Margarete.

Die Seitenwände der Nischen schmückten:
Östlich: Die beiden Apostelfürsten.
Nördlich: Hl. Barbara und hl. Katharina.
Westlich: Hl. Florian und hl. Leonhard.
Südlich: Hl. Jakob und hl. Ulrich.
In den Gewölbefeldern der Nischen waren perspektivisch dargestellt:
Östlich: Hl. Gregor und der Adler des Evangelisten Johannes.
Nördlich: Hl. Hieronymus und der geflügelte Löwe des Evangelisten Markus.
Westlich: Hl. Ambrosius und der Engel des Evangelisten Matthäus.
Südlich: Hl. Augustinus und der Stier des Evangelisten Lukas.

Es sollen an diesen Fresken bloß einige charakteristische Einzelheiten auf Grundlage der offenbar getreuen Zeichnungen danach, welche jetzt im Ferdinandeum aufbewahrt sind, hervorgehoben werden, da jene genügen, um Michael Pacher als deren Meister zu erkennen.

An den Seitenfiguren der Ostnische (Peter und Paul) sind zunächst die gotischen Gewölbe des Hintergrundes in perspektivischer Verschiebung als echt Pachersche Motive zu bezeichnen, sodann die scharfe, charaktervolle Zeichnung der eine lebhafte Erregung ausdrückenden, dabei jedoch sehr ernsten Köpfe, ferner das feine Gefältel der Gesichtshaut und endlich an Paulus die starkgeschweifte Form der halbgeschlossenen Augenlider, an den abwärts gewendeten Augen (Abb. 19 u. 20).

Abb. 21 Madonna von Michael Pacher am Welsberger Bildstöckl

Die Madonna auf der Rückwand der Nordnische (Abb. 21) zeigt denselben Typus mit dem schmalen Oval und spitzen Kinn, welchen die Maria auf der Geburt Christi am St. Wolfgangaltar und auf der Heimsuchung an der Predella desselben, ferner mehrere dekorative Figürchen an den Fialen und am Schmuck der vier Kirchenväter in Augsburg und München besitzen. Auch der knittrige Faltenwurf und die lange Schleppe der Madonna ist echt Pacherisch. Nicht minder das dralle, plastisch modellierte Kind mit dem breiten Gesicht.

In den Figuren des hl. Silvester und seines Diakons an der Rückwand der Westnische weist besonders wieder das herbe, faltige Gesicht des Papstes, mit den halbgeschlossenen, stark nach abwärts ausgebogenen Lidern, seine Kopfneigung, sein spitzes Triregnum, die gespreizte Haltung seiner Finger unverkenn-

bar auf Michael Pacher hin, wogegen in der Südnische besonders die hl. Margarete mit ihrem länglichen Oval, den gespreizten Fingern, sowie durch ihre kantige Gewandung sich anderen weiblichen Figuren Michael Pachers stilistisch aufs engste anschließt.

Noch schlagender als an den Nischenfiguren tritt Michael Pachers Stil in den Kirchenvätern (Abb. 22) sowie im Engel der Nischengewölbe (Abb. 23) hervor. Nicht bloß die perspektivische Verschiebung des architektonischen Hintergrundes ist echt Pacherisch, sondern vor allem auch die erregt begeisterte Haltung und Miene der eine Viertelwendung zur Seite machenden Kirchenlehrer. Die ernste, zerfurchte, geistig durchgearbeitete Bildung ihrer bartlosen

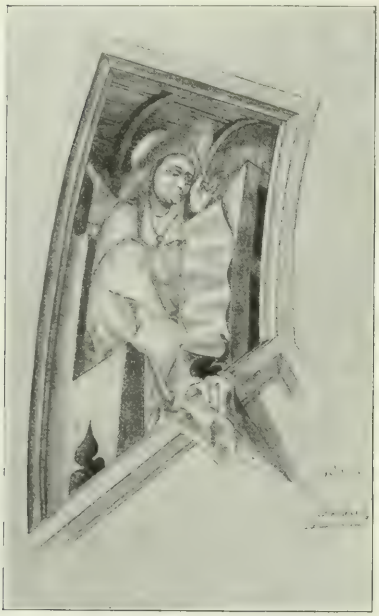


Abb. 22 Hl. Hieronymus von Michael Pacher am Welsberger Bildstöckl (Nach Zeichnung von J. Blachfelner)

Abb. 23 Engel von Michael Pacher am Welsberger Bildstöckl (Nach Zeichnung von J. Blachfelner)

Gesichter mit den strahlenförmigen Augenfalten, den niedergeschlagenen oder zusammengezogenen, stark geschweiften Augenlidern, die gespreizte Haltung der trefflich gezeichneten Hände und Finger, die bauschig-knittrige Gewandung, alles weist untrüglich auf Michael Pachers eigene Erfindung und Ausführung hin. Ja der hl. Hieronymus, der seine Schreibfeder dicht vor die Augen hält, spreizt seine Finger dabei fast genau in derselben Weise wie der hl. Ambrosius in Augsburg, nur daß dieser die Feder zwischen drei Fingern hält und die zwei übrigen wegspreizt, wogegen der hl. Hieronymus von Welsberg die Feder nur mit zwei Fingern hält und die drei andern davon absondert.[1])

[1]) Einige der Figuren des Welsberger Bildstöckls zeigen, wenigstens in den Nachzeichnungen Blachfelners, allerdings eine gewisse Abschwächung und Verflauung des Stiles Michael Pachers, so z. B. die hl. Margarete, auch der Papst Silvester und sein Diakon, so daß eine Gesellenhilfe denkbar ist. Stiassny meint (Rep. f. K. 1900) eine Teilnahme des Malers Claus, der

Ebenso gibt sich ein Freskobild am Tympanon des Südportals der Stiftskirche zu Innichen, welches Gottvater zwischen zwei hl. Bischöfen darstellt, unzweifelhaft als ein Werk Pachers zu erkennen, dessen ausdrucksvolle Zeichnung, weichen, bauschig-knittrigen Faltenwurf, treffliche Charakterisierung der Köpfe es in vollstem Maße besitzt.[1*])

Noch ein Gemälde ist hier schließlich anzuführen, welches, so wenig dies vordem bekannt war, doch in unverkennbarer Weise die Merkmale der Kunst Michael Pachers an sich trägt und ein anmutiges Kleinod seiner Tafelmalerei darstellt.

In der Ausstellung von Kunst und kunsthistorischen Gegenständen vergangener Jahrhunderte, welche im Jahre 1888 im Künstlerhause von Salzburg stattfand, war nämlich unter Nr. 2067 ein Tafelbild (Abb. 24) aus dem Peterstift ausgestellt, welches ebenfalls alle Anzeichen Pacherschen Stiles an sich trägt.[2*])

Abb. 24 Vermählung der hl. Katharina von Michael Pacher (Peterstift, Salzburg) (Phot. Hoefle, Augsburg)

das Freskobild der Madonna am Südportal der Bozner Pfarrkirche herstellte und des Malers Marx Reichlich darin zu erkennen. Wenn erstere Annahme etwas für sich hat, so findet sich dagegen meines Erachtens von Marx Reichlich keine Spur an den Welsberger Fresken, aber auch gegen erstere spricht die Chronologie. Das Welsberger Bildstöckl dürfte um 1470 entstanden sein, also zu einer Zeit, als Maler Claus, dessen Madonnabild in Bozen 1486—87 entstand, schwerlich schon als ausgesprochener Schüler oder Nachahmer Michaels tätig sein konnte, da er sonst wenig jünger als dieser gewesen wäre.

Mehr Wahrscheinlichkeit hat H. Röttingers Annahme für sich (das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher, Rep. f. K. 1901, S. 453, Anm. 7), daß dieselbe Gehilfenhand, welche die St. Wolfgangslegende an den Außenseiten der Außenflügel des Altars in St. Wolfgang malte, auch am Welsberger Bildstöckl mit betätigt gewesen sei. So zeigt in der Tat, wie R. bemerkt, der Kopf des Diakons des St. Silvester fast dieselbe Kopfform, wie der hl. Wolfgang, der seine Kapelle mauert. Ebenso weist R. auf die Verwandtschaft dieser beiden Köpfe mit dem der hl. Margarete am Welsberger Bildstöckl und dem des hl. Ambrosius am Predellenflügel des St. Wolfgangaltars (in der Tat das schwächste von den hier befindlichen Kirchenväterbrustbildern) nicht ohne Grund hin.

1*) Vgl. über diese und die Welsberger Fresken die folgende Abhandlung: „Neues über Michael Pacher".

2*) Meine hier (1891) zum ersten Mal ausgesprochene Zuweisung dieses Bildes ist seitdem allerseits anerkannt und angenommen worden. Meiner damals ausgesprochenen Vermutung, daß das Bild für den Flügelaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, an dessen Vollendung Michael Pacher durch seinen Tod (1498) verhindert wurde, bestimmt war, wird von Stiassny (Rep. f. K. 1903, S. 23) widersprochen, „weil eine derartig isolierte Szene in dem für die Flügel vorauszusetzenden Marienzyklus keinen Platz gefunden hätte, im Mittelraum aber eine noch erhaltene geschnitzte Madonnenfigur stand". — Jedenfalls gibt auch Stiassny zu, daß das Bild aus der Zeit stammt, da Michael Pacher an diesem Altar beschäftigt war, indem er es als ein „Spätwerk" des Meisters bezeichnet. Einen argen Schnitzer macht aber Stiassny an derselben Stelle, indem er die Orgelflügel mit den Bildern der Heiligen Primus und Hermes im Salzburger Museum (Saal XVII, Burgkapelle) als Werke der reifsten Zeit des Meisters bezeichnet, welche „erkennen

Der Katalog der Ausstellung bezeichnet das Bild folgendermaßen: „Ölgemälde auf dessiniertem Goldgrunde, Madonna mit dem Kinde von Engeln gekrönt, zu Füßen die hl. Margareta und Katharina. 15. Jahrh.".

Madonna in goldschwarzem Brokatgewand mit grünblauem Überkleid, das rötlichblonde Haar mit einer weißen Haube bedeckt, hält das liebliche Kind der Katharina entgegen, welche von ihm den Verlobungsring empfängt. Auch Katharina, welche mit der erhobenen Rechten von dem diesmal etwas mageren Kind den Ring in Empfang nimmt, trägt ein Kleid aus goldschwarzem Brokat, darüber einen Purpurmantel. Rechts von der Gruppe (links vom Beschauer) steht Margarete, in der Linken ein Kreuz haltend, das sie gedankenvoll betrachtet. Über einem goldroten Brokatkleid trägt sie einen grauen, mit Goldstickerei eingefaßten Mantel, dessen saftgrünes Futter teilweise sichtbar ist. Zu ihren Füßen windet sich ein grüner Drache mit rotem Rachen. Der Goldgrund des Gemäldes ist, wie erwähnt, ebenfalls brokatartig gemustert.

Vor allem gemahnt zunächst an Pacher der starke, flandrische Einfluß, der sich in diesen Figuren geltend macht und zwar, wie sich bei näherer Untersuchung ergibt, in der besonderen Art der Verarbeitung, wie sie an Pachers Werken hervortritt.

In den Bewegungen der schlanken, schmalschultrigen Frauengestalten gibt sich ein feines Gefühl kund, ihr in knittrigen Falten gebauschtes Gewand breitet sich reichlich noch auf dem Boden aus: ihre Finger sind zierlich gespreizt, und besonders prägt sich im innigen Ausdruck und in der Haltung der feingezeichneten Köpfe der Stil Pachers aus. Dieselben zeigen ein schmales Oval mit spitzem Kinn, sind in schwieriger Stellung seitwärts nach oben oder nach unten in trefflicher perspektivischer Verkürzung gewendet; an Pacher erinnern besonders auch die mondsichelartig gezeichneten Augenlider, der kleine, knospenartig zarte Mund, sowie die schönen blonden Haarwellen, welche die Gesichter umrahmen und reichlich über die Schultern fließen.

Ebenso erinnert an Pacher auch die tiefe schimmernde Farbenpracht zumal der reichlich verwendeten Brokatgewänder, sowie der feine blaßrosige Ton des Fleisches mit lichtgrauem Halbschatten.[1*])

Nachdem ich, von Michael Pachers inschriftlich beglaubigten Gemälden aus dem Marienleben am Altar von St. Wolfgang ausgehend, aus stilistischen Gründen eine Reihe anderer Gemälde teils mit Gewißheit, teils mit großer Wahrscheinlichkeit ihm zuweisen konnte, kehre ich jetzt zu der Betrachtung des St. Wolf-

---

lassen, daß es für Pacher auch nach dem Wolfgangaltar noch eine Weiterentwicklung gegeben hat, und zwar in einer ausgesprochen malerischen Richtung". Ein Blick auf diese Bilder mit ihrem noch gotischen welligen Gefältel genügt, um zu erkennen, daß sie spätestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts, also 50 Jahre vor Michael Pachers „reifster" Zeit entstanden sind! Vgl. Suida: Zur Geschichte der altösterr. Malerei (Rep. f. K. 1908, S. 39, Anm. 5). H. Voss: R. Stiassny zum Thema des Donaustiles (Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1908, S. 446 unten). Suida: Altösterr. Bilder im Landesmuseum, „Johanneum" in Graz (Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1908, S. 527); A. Fischer: Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, S. 68.

[1*]) Dieses Gemälde (Höhe 1,76 m, Breite 0,87 m) war 1902 aus Anlaß des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck ausgestellt (Kat. Nr. 4) und wurde damals von A. Hoefle aus Augsburg photographiert, wonach Tafel 3 meiner Kongreßpublikation „Alttirolische Kunstwerke" hergestellt wurde. — In den Monatsheften für Kunstwissenschaft (Klinkhardt & Biermann) 1909, S. 154 f. hat A. Reichel zwei Tafelbilder mit Darstellungen des Martyriums des hl. Stanislaus von Polen in der Landesgalerie zu Graz dem Michael Pacher zugeschrieben. Soweit die beigefügten kleinen Abbildungen erkennen lassen, sind es jedenfalls treffliche Werke seiner Schule, wahrscheinlich aber erst vom Anfang des 16. Jahrhunderts, worauf besonders der weniger brüchige Gewandwurf mit zahlreichen senkrechten, parallelen Falten hinweist.

ganger Altares zurück, um zu untersuchen, inwieweit etwa Michael Pacher auch an den übrigen noch nicht erwähnten Gemälden desselben beteiligt war, so wenig dieselben auf den ersten Blick auch seiner Malweise zu entsprechen scheinen. Trotzdem ergibt es sich bei genauerer Untersuchung als wahrscheinlich, daß auch die Gemälde an der Rückseite des Altarkastens und des Sockels (oder „Sarges") von Michael Pacher wenigstens entworfen worden seien, wenn auch das Kolorit dieser Gemälde dem seinigen nicht entspricht.[1])

Die Rückseite des Altarkastens ist, entsprechend der Dreigliederung des Schnitzwerkes auf der Vorderseite, durch einen breiteren Mittelvorsprung und zwei schmälere Eckpfosten geteilt. Der mittlere Vorsprung besteht aus einem breiten Mittelstreifen, auf welchem der hl. Christoph dargestellt ist und aus schmäleren, im stumpfen Winkel daranstoßenden Seitenstreifen, auf denen, von oben nach unten, links der hl. Franziskus und Ulrich, rechts der hl. Hubertus und die hl. Klara, übereinander in gleichfalls gemalten gotischen Nischen dargestellt sind.

Die Seitenpfosten, durch einen schmalen, mit grünen Blattranken bemalten Vertikalstreifen von dem Mittelvorsprung getrennt, sind ebenfalls aus drei, im stumpfen Winkel zusammenstoßenden Vertikalstreifen gebildet, von denen jedoch nur der mittlere noch Figurenschmuck zeigt, während die seitlichen Streifen nur ornamentiert sind. Die Mittelstreifen der Seitenpfosten zeigen links von oben nach unten den hl. Othmar und Erasmus, rechts den hl. Ägidius und die hl. Elisabeth. —

Das Kolorit dieser Figuren weicht, wie gesagt, gänzlich von dem der übrigen Gemälde Michael Pachers am St. Wolfgangaltar und auch in Augsburg und München ab. Statt der tiefen, prächtigen, in kräftigem Helldunkel gehaltenen Färbung dieser letztgenannten Bilder zeigen jene einen mehr lichten, kühlen, grauen Ton; das Fleisch erscheint hier rosig mit grauen Schatten, selbst bei den Männern, während die letzteren sonst bei Pacher einen etwas gelblichen Fleischton mit grünlichgrauen Halbschatten und lichtbraunen Schatten zeigen. (Exkurs III, S. 111.)

An den Gewändern der Figuren an der Rückseite des Wolfgangaltares fehlt die reiche Stoffbezeichnung von Damast, Brokat und Stickereien, wie wir sie sonst an Pachers Gemälden gewohnt sind; die Stoffe sind einfarbig und zeigen ein Vorherrschen gewisser Töne, die von den gewöhnlichen Pacherschen abweichen. Mehrfach finden wir ein lichtes Saftgrün und Zinnober vereint, Farben, die an drei Figuren zusammen vorkommen; ferner finden wir viel Weiß und lichtes Violett. Zudem sind diese Figuren durchaus in Ölfarben in dünnem Auftrag, unmittelbar aufs Holz (bloß mit leichter Farbengrundierung) gemalt, während sonst Pacher seine Tafelbilder auf Gipsgrund mit Tempera, Öl und viel Gold zu malen pflegte, welches letztere hier vollständig fehlt.[2])

Nichtsdestoweniger aber sind die Figuren mit einem solchen Geist und Leben entworfen und gezeichnet, zeigen eine solche Fülle feiner physiognomischer Beobachtung, eine so treffliche individuelle Charakteristik, daß man den Meister dieser Gemälde zum mindesten in der Erfindung als dem Pacher ebenbürtig

[1]) Diese Annahme ergab sich mir durch eine Besichtigung an Ort und Stelle, ohne daß mir damals gegenwärtig war, daß Dahlke die nämliche Ansicht bereits in seinem Aufsatz über M. Pacher (Repertorium VIII) ausgesprochen hatte. Um so mehr aber dürften unsere unabhängig voneinander entstandenen, gleichen Ansichten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit haben.

[2]) Allerdings ist in Betracht zu ziehen, daß an der schlecht beleuchteten Rückseite des Altars auch wohl absichtlich eine lichtere und kühlere Gesamthaltung der Färbung gewählt wurde, als an den von vollem Licht beschienenen Gemälden der Vorderseite des Altares.

ansehen müßte, wofern man nicht seine Hand selbst in ihnen erkennen wollte. Nun zeigen sich aber im Stil und in den einzelnen Motiven der Erfindung und Zeichnung so ausgesprochen Pachersche Eigenschaften, daß kaum ein Zweifel obwalten kann, daß nicht auch diese Gemälde wenigstens aus seinem Geiste entsprungen seien.[1*])

Mit einer Viertelwendung nach rechts sehen wir den hl. Othmar, in weißer Alba und violettem, reichgefaltetem Obergewand andachtsvoll in einem Buche lesen, das er mit beiden Händen vor sich hält, indessen er seinen Bischofstab an die Schulter lehnt. Ungemein lebendig ist der Ausdruck der Vertiefung und der heiteren Erbauung, der sich in den malerisch modellierten Zügen seines bartlosen Greisenantlitzes spiegelt.

Der hl. Erasmus unter ihm zeigt eine für Michael Pacher ganz charakteristische Neigung des sinnenden, ebenfalls fein individualisierten und durchgearbeiteten Kopfes. Auch die etwas erregte Haltung der Arme und der Hände ist charakteristisch für Pacher. In der Rechten hält er den Bischofstab schräg vor sich hin, die Linke, welche das zinnoberrote Pluviale aufrafft, hält zugleich die aufgehaspelten Gedärme. Das Futter des Pluviale ist grün, die Alba darunter lichtviolett, weiße starkknittrige Ärmel mit rosigen Schatten umhüllen seine Arme.

Der hl. Franziskus macht wieder eine Viertelwendung rechts, das Kruzifix inbrünstig vor sein Antlitz haltend, mit der Rechten seinen Kittel über dem bloßen Fuß aufraffend.

Ganz im Geiste Pachers erscheint sodann der hl. Ulrich mit der Neigung seines prächtig gezeichneten Kopfes von lichtrosigem Inkarnat mit grauen Schatten und der nervösen Spreizung seiner Hände, mit denen er den Fisch sowie den Bischofstab vor sich hält. Ein moosgrünes Pluviale mit rotem Rand liegt über einer weißen Alba.

In der Riesenfigur des hl. Christoph, der mit dem Christuskind auf den Schultern durchs Wasser schreitet, das von einer Nixe belebt ist, zeigt sich vor allem der knittrige Wurf der flatternden Gewandung beider Figuren als in Michael Pachers Geist gedacht, wenn er auch mehr gekräuselt, weniger durch große, gerade Linien durchzogen ist als bei letzterem. Auch der Ausdruck der Verwunderung in den biderben Zügen des Riesen über das Gewicht des Christuskindes sowie dessen schalkhafte Anmut, mit der es auf seiner Schulter wie schwebend kniet und dabei doch gehörig drückt und heiter lächelnd ihn segnet, ist, wie Dahlke feinsinnig hervorhob, dem Meister trefflich gelungen und entspricht ganz seiner seelenvollen Vertiefung und Belebung der dargestellten Vorgänge und Gestalten. Dagegen bewahrt das Kolorit auch hier seine von den übrigen Werken des Meisters abweichende Eigentümlichkeit. Über der grünen Tunika des Heiligen flattert der lichtrote Mantel, ein gelbliches Tuch umschlingt das lockige Haupthaar seines bärtigen Kopfes von rosigem Fleischton, der auch seinen mächtigen Gliedern eigen ist. Ein lichtbrauner Mantel flattert über die Schultern des in ein blaßviolettes Hemd gekleideten Christuskindes, dessen blasses Gesicht in violettem Schatten spielt. Lichtblonde Locken umkränzen sein Haupt.

Es folgen die vier Heiligen auf der rechten Seite: der hl. Hubertus ist eine edle, jugendlich ritterliche Gestalt in Stahlrüstung, mit schönem Antlitz von

[1*]) Die Ausführung scheint aber in der Tat von einer anderen Hand als der des Meisters herzurühren, wie die etwas gedunsene Modellierung mehrerer Männerköpfe, ein gewisser sinnender, zum Teil weicher, zum Teil fast mürrischer Ausdruck der Figuren zeigt, der uns an einen Salzburger Gesellen denken läßt. Auch die Gewandung ist zum Teil in kleinlichere, unruhigere Motive aufgelöst, als wir sie bei Michael Pacher gewohnt sind.

rosigem Fleischton und braunen, über der Stirn verschnittenen Locken, die zu beiden Seiten voll auf seine Schultern fallen. Auch er zeigt die Pachersche Viertelswendung zur Seite (nach links). Ein roter Mantel zieht sich von der rechten Schulter herab quer über seinen Leib. Die Linke stützt er entschlossen auf sein Schwert, in der Rechten erhebt er das Hirschgeweih mit dem Kreuz, das er voll heiliger Scheu betrachtet.

Die hl. Klara neigt ihr von einem weißen Tuch umhülltes Haupt mit dem prächtig modellierten, edlen, ernsten Matronenantlitz sinnend links zur Seite, während sie in den vorzüglich in Verkürzung gezeichneten Händen eine Monstranz hält, die in ihrer liebevollen Ausführung ein wahres Stilleben darstellt, wie es auch Michael Pacher in den Nebensachen zu schildern liebte. Die ganze Figur zeigt in ihrem bräunlich violetten Mantel eine vorzügliche, vornehme Haltung.

Auch der mildtätige hl. Ägidius erweist sich in seiner schön und lebendig bewegten Stellung in der perspektivisch verkürzten Linkswendung und der anteilvollen Neigung seines Kopfes als echte Erfindung Michael Pachers. Mit der Rechten zieht er einem Reh den Pfeil aus dem Hals, indes er sich mit der Linken auf seinen Krummstab stützt.

Auch in der letzten Gestalt, der der hl. Elisabeth, welche nach rechts geneigt eine Kanne und zwei Brote hält, macht sich die Vornehmheit wie die lebensvolle Beseelung des Pacherschen Stiles geltend, der auch in der stark knittrigen, aber doch klar motivierten Gewandung deutlich hervortritt, obwohl auch hier der Mangel der großen, geraden Falten Michaels noch auf eine andere ausführende Hand schließen läßt. Am Sockel ihrer Nische ist die Jahreszahl (1479) gemalt, womit jedenfalls der Beginn der Arbeit Pachers am Altar bezeichnet ist.[1*])

Besonders anziehend sind endlich die Brustbilder der vier Evangelisten, welche an der Rückseite des Altarsockels in derselben Malweise und Farbenstimmung, wie die geschilderten heiligen Figuren, dargestellt sind. An ihnen tritt das genrehafte Element, das der Auffassung Pachers neben ihrem Ernst und ihrer Tiefe auch eigen war, unvermittelter hervor als an allen seinen übrigen Arbeiten.

Die Gruppe des hl. Markus und Lukas mit dem Löwen und geflügelten Stier möchte man auf den ersten Blick für ein Genrebild aus der Schule des Quentin Massys halten! Markus zeigt in ein aufgeschlagenes Buch, das er an einer Seite mit der Linken hält, während Lukas, die andere Seite des Buches zwischen Mittel- und Zeigefinger haltend, mit großen runden Augengläsern, die er sich auf die Nase setzt, in das Buch schaut. Wären die beiden symbolischen Tiere (von denen der Löwe in Färbung und drolligem Typus echt Pacherisch erscheint) nicht zu beiden Seiten der Gruppe, so könnte man diese ebensogut für „Steuereinnehmer" halten als Evangelisten. Daß dieselben, zum mindesten was die Erfindung und Zeichnung anbetrifft, in der Tat dem Michael Pacher zuzuschreiben sind, geht aus einer Menge charakteristischer Merkmale hervor.

Zunächst zeigt sich auch hier der knittrige Faltenwurf des Pacher, ferner die absichtliche Darstellung schwieriger und drastischer Handbewegungen, welche mit großer Sicherheit und Meisterschaft in der Zeichnung der Natur abgelauscht sind, allerdings einer vom Künstler am Modell oder an sich selbst etwas zurecht

[1*]) Die Genauigkeit obiger Schilderungen, welche ich an Ort und Stelle aufzeichnete und in dieser Neuauflage fast unverändert beibehielt, wird durch die Tafeln 73 und 74 in Wolffs jüngst erschienenen Aufnahmen nach Michael Pacher vollkommen bestätigt.

gestellten Natur, wodurch jene Gespreiztheit der Fingerhaltung entsteht, die wir überall bei Pacher wiederfinden. Ferner ist die Viertelwendung der Figuren und vor allem die Ausbildung der Gesichtszüge echt Pacherisch, nur in etwas gröberer Vortragsweise. Wir finden hier wieder seine scharfe, fast herbe Modellierung mit Berücksichtigung der feinsten Züge und Falten, welche den Ausdruck und das Mienenspiel bezeichnen. Auch die gesenkten Augen mit den schmalen Öffnungen und den länglichen, geschweiften Augendeckeln sind charakteristisch für Michael Pachers Stil.

Andererseits aber gemahnen alle diese Eigenschaften hier deutlicher und unmittelbarer als auf den anderen Gemälden Michael Pachers an den scharfen Realismus der altflandrischen Schule, besonders in seiner genrehaften Ausbildung durch Hieronymus Bosch van Aeken und Quentin Massys. Dazu kommt die sorgfältig realistische und perspektivische Behandlung der Nebendinge, der aufgeschlagenen Bücher, Möbel, Gerätschaften usw., welche bei Pacher ebenso wie bei Quentin Massys eigene Stilleben in den Gemälden bilden. Es ist nun zwar unmöglich anzunehmen, daß Michael Pacher ein Schüler des Hieronymus Bosch oder Quentin Massys gewesen sei, da beide nach den neuesten Forschungen erst um 1460 geboren wurden[1]), während Michael Pacher schon 1467 als Meister in Bruneck erwähnt wird. Immerhin ist die Vermutung nicht ganz abzuweisen, daß Michael Pacher von irgend einem altniederländischen Maler eine Anregung empfangen habe, welcher ein uns unbekannter Vorläufer jener genrehaften Richtung war, die uns zum erstenmal so scharf ausgeprägt bei van Aeken und Massys entgegentritt. Ist dies aber nicht der Fall, so ist es um so merkwürdiger, wie der Tiroler Meister eine Auffassungsweise zum erstenmal offenbarte, welche selbst bis ins einzelne der Gesichtszüge und Fingerbewegungen, Jahrzehnte später bei niederländischen Malern wiederkehrte. Auf der andern Hälfte der rückseitigen Predella ist der hl. Johannes in karmesinvioletter Tunika und weißem Mantel dargestellt, mit der Rechten eine auf einem Tisch links (vom Beschauer) liegende Schriftrolle erfassend, neben der ein sehr phantastischer Adler mit dünnem Hals und dünnen Beinen steht. Johannes blickt nach rechts zu Matthäus hinüber, auf die Rolle mit langem Zeigefinger weisend. Sein seitwärts gewendetes Gesicht mit üppigem Lockenschmuck, zu vollippigem Mund und zu kurzem Kinn verrät die Hand eines Gehilfen, ebenso wie der Engel mit zu weit von der Nase abstehendem Mund, der dem gegen Johannes gewendeten Evangelisten Matthäus (in Grün und Rot) die Hand auf die Schulter legt, während letzterer mit plastisch, aber derb modellierten Zügen in ein Buch blickt, das er vor sich hält und auf welches er mit rechtwinklig gebogenem Zeigefinger hinweist. Die breite, saftige, aber etwas derbe, kräftig modellierende Malweise, in derselben Tonart wie die oberen Bilder, weist zwar auf dieselbe Werkstatt wie diese, aber auf eine etwas flüchtigere Hand oder Ausführung hin, welche die feine Vornehmheit der Marienbilder Michaels, trotz sichtlichen Anschlusses, nicht erreicht.[2*])

Um Michael Pachers Anteil am St. Wolfgangaltar noch einmal ergänzend zusammenzufassen, so sind ihm folgende Teile desselben zuzuschreiben. Vor allem die herrliche Holzschnitzgruppe des Schreines, sowie die vier lebensgroßen Schnitzfiguren des hl. Wolfgang, Benedikt, Florian und Georg zu beiden Seiten des Altars. Ferner die Gemälde der Innenseiten der Innen-

[1]) Nach Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens. Deutsch von F. Reber, München 1881. S. 30 f. und S. 75.

[2*]) Abbildungen dieser nach selbständigen Aufschreibungen geschilderten Predellenbilder bei Wolff, T. 75.

flügel mit dem Marienleben, welche er ausschließlich selbst hergestellt haben muß. Dasselbe gilt ohne Zweifel von den Predellenbildern der Vorderseite, welche die vier Kirchenväter, sowie weitere Szenen aus dem Marienleben darstellen. — Die Predellenbilder der Rückseite (die vier Evangelisten) sowie die Heiligenfiguren an der Rückseite des Altares müssen ebenfalls von ihm entworfen sein, zeigen jedoch im Kolorit eine Verschiedenheit des Tones und eine weniger feine Durchführung als die Marienbilder, so daß die Ausführung in Farben einer Schülerhand überlassen worden sein wird. In Anbetracht des lichten, kühlen Kolorits dieser Gemälde dürfte vielleicht auch ein aus der älteren Pustertaler Schule stammender Gehilfe Pachers dieselben ausgeführt haben. An Friedrich Pacher ist dabei jedenfalls nicht zu denken. Dagegen dürfte dieser, allerdings unter wesentlicher Angabe und Beihilfe seines Bruders Michael, an der Ausführung der Bilder aus dem Leben Christi an den Innenseiten der Außenflügel, sowie an den vier Bildern der Wolfgangslegende an den Außenseiten der Außenflügel stark beteiligt gewesen sein, wobei ihm jedoch vermutlich auch noch andere Gesellen aus seiner Werkstatt zur Seite standen, im Stile jener, welche am Katharinen- und Barbaraaltar im Kloster Neustift beteiligt gewesen waren. Dagegen tritt sein Anteil an den Außenseiten der Innenflügel mehr zurück, wo noch ein anderer, eher der Werkstatt des Michael angehöriger Gehilfe unter des letzteren Leitung und mit dessen Hilfe tätig gewesen zu sein scheint. Außerdem stellt es sich heraus, daß, ausgenommen die Mittelgruppe, die meisten übrigen zahlreichen Holzschnitzfiguren und Reliefs, welche den Altarschrein und Sarg sowie die schöne, spätgotische Architektur und Ornamentik des Altaraufsatzes schmücken[1*]), bloß aus der Werkstatt Michael Pachers hervorgingen. Hiermit beschließe ich meine Betrachtung des St. Wolfganger Altares, welcher nicht nur eine sichere Grundlage bot, andere, teils dem Michael Pacher schon früher zugeschriebene, teils bisher als solche unbekannte Werke desselben, ihm zuzuweisen, sondern zugleich auch einen tatsächlichen Beweis für den Zusammenhang und das Zusammenwirken anderer gleichzeitiger Schulen, wie besonders der Brixen-Neustifter-Schule, mit Michael Pacher lieferte.

Ehe jedoch von ihm Abschied genommen wird, mögen noch einige andere Kunstwerke erwähnt werden, die ihm vielfach mit Unrecht zugeschrieben werden. Als Jugendwerk Michael Pachers betrachtet Dahlke eine Altartafel von 1.56 m Höhe zu 1,50 m Breite, welche von Herrn von Vintler in Bruneck aus der Sakristei der Pfarrkirche von Uttenheim bei Bruneck gekauft wurde und sich jetzt in seiner Sammlung befindet (Abb. 25). Das Altarblatt ist durch gemalte gotische Fialen und abschließende Kielbogen mit Maßwerk in drei Abteilungen geschieden, in deren mittlerer die thronende Maria mit dem Kind dargestellt ist, welchem sie eine Birne reicht, während zwei zur Hälfte sichtbare Engel einen goldroten Damastvorhang hinter der Jungfrau emporhalten. Zur Seite stehen die heilige Barbara (rechts) und Margareta (links). Wenn nun auch unzweifelhafte Einflüsse Michael Pachers, besonders am Christkind mit seinen derben Gliedern sichtbar sind, so weichen diese Figuren doch sowohl in Form und Auffassung wie in der Färbung wesentlich von Michael Pachers eigenen Werken ab. Zunächst tritt uns aus diesen Figuren eine andere, beschaulich-ernstere, weniger lebhafte, nervös erregte Stimmung entgegen, als aus Pachers Bildern, was sich besonders in der einförmigen Neigung der Köpfe, wie in den fast starr

[1*]) Näheres über Michael Pacher als Holzschnitzer folgt in einer der nächsten Abhandlungen.

blickenden Augen und dem streng geschlossenen Munde kundgibt. Sodann fehlt hier vollständig die mannigfache Beweglichkeit der Hände, die bei Pacher auch schmäler sind und längere Finger haben. Ebenso sind die Köpfe breiter, schwerer, die Gestalten gedrungener als bei Michael Pacher. Der Faltenwurf zeigt hier

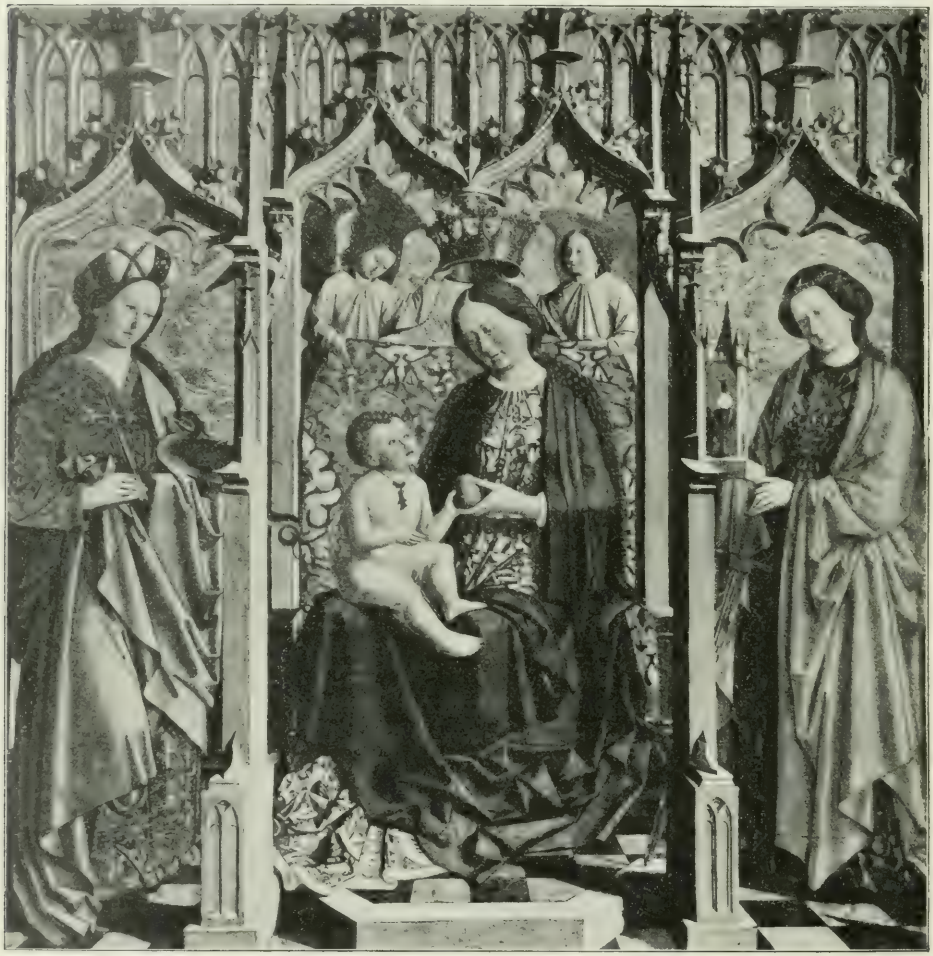


Abb. 25 Altartafel der Sammlung von Vintler in Bruneck (Schule des Michael Pacher)
(Phot. Hoefle, Augsburg)

schon den Übergang zu dem breiteren, ruhigeren Wurf, wie ihn das 16. Jahrhundert sich aneignete; die knittrigen Motive kommen nur noch an einzelnen Stellen, besonders am unteren aufliegenden Teile der Gewandung Mariens vor. — Das Kolorit zeigt eine lichtere, mattere Gesamtstimmung als bei Pacher, besonders ist auch das Fleisch hier weißlicher gefärbt. Das Bild dürfte deshalb das Werk eines tüchtigen Schülers oder Nachahmers von Michael Pacher vom Anfang des

16. Jahrhunderts sein.[1*]) Es zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den allerdings tiefer gefärbten Außengemälden der alten Kopie des Brixner Pacheraltares, im Ferdinandeum zu Innsbruck, welche die Heimsuchung zum Gegenstand haben und sich ebenfalls von Pachers Gemälden durch eine ruhigere, weniger erregte Haltung, vollere Formen, zumal fleischigere und kürzere Hände, sowie durch ein weniger brüchiges Gewand unterscheiden. Dieselben stammen jedenfalls aus der Brixner Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts unter Pacherschem Einfluß und dürften von demselben Maler sein, der am nämlichen Altar die Kopien der Kirchenväter Michael Pachers malte. Dieser Heimsuchung steht wieder nahe eine zweite mit einer fast gleich bewegten Maria, auf zwei großen Altarflügeln im Ferdinandeum.[2])

Noch weniger stichhaltig ist es, wenn Dahlke und andere auch den Altar in der Pfarrkirche von Weißenbach bei Taufers dem Michael Pacher zuschreiben[3]), was schon äußerlich durch das Datum 1516, welches derselbe trägt, widerlegt wird. Im Schrein sowie auf den Innenseiten der Flügel finden sich Schnitzfiguren, und zwar an ersterem die Heiligen Andreas, Jakob und Georg, hinter denen ein Engelchor einen Vorhang emporhält, an den Flügeln zwei andere männliche Heilige. Alle diese Gestalten zeigen gedrungene Verhältnisse, breite Gesichter, dabei schwärmerische Haltungen.[4*])

Auf den Außenseiten der Flügel sind der hl. Florian und Christoph in Malerei dargestellt, wurden jedoch durch einen der verderblichsten Bilderrestauratoren Tirols, durch Barth, im Jahre 1884 barbarisch übermalt. Nur die Umrisse lassen noch erkennen, daß auch diese Gestalten gedrungen sind und breite Gesichter haben. Dasselbe gilt von den beiden weiblichen Heiligen, Barbara und Katharina, auf den kleinen Flügeln des Sockels oder „Sarges".

[1*]) Diese Tafel war anläßlich des kunsthistorischen Kongresses 1902 in Innsbruck unter Nr. 8 ausgestellt. Außerdem wurde sie in den von mir beim nämlichen Anlaß herausgegebenen „Alttirolischen Kunstwerken" auf Blatt VII in Lichtdruck veröffentlicht. Mein Begleittext dazu lautet folgendermaßen: „Dieses Gemälde, gewöhnlich dem Michael Pacher zugeschrieben, muß trotz seines hohen Kunstwertes ihm doch abgesprochen werden. Eine Vergleichung mit der Darstellung auf Blatt III (von Michael Pacher, aus dem Peterstift Salzburg, vgl. oben Abb. 24) genügt, um die starken Stilverschiedenheiten beider hervortreten zu lassen, obwohl auf dem Gemälde (Blatt VII) die Herkunft aus der Pacherschen Schule noch unverkennbar hervortritt. Die volleren Gestalten, die weniger fein gezeichneten, etwas starr blickenden Köpfe, der trockenere Faltenwurf auf Blatt VII unterscheiden es genugsam vom Blatt III mit seinen zartempfundenen, feinen Gestalten. In der Vereinfachung der knittrigen Faltenmotive auf Blatt VII kündigt sich außerdem das beginnende 16. Jahrhundert an. Eine bloße Vermutung sei gestattet, daß vielleicht Michaels jüngerer Bruder, Hans Pacher, der bis 1507 nachweisbar ist und ebenfalls Maler war, der Vertreter dieser späteren Richtung gewesen ist." Diese ebenso naheliegende, wie unerweisliche Vermutung stieg mir bei Abfassung obiger Zeilen unmittelbar auf, ohne daß ich besonderes Gewicht darauf verlegen wollte oder konnte. Nachträglich fand ich, daß sie schon von Stiassny im Rep. f. K. 1900, S. 46 ausgesprochen war, aber natürlicherweise ebenfalls, ohne daß er einen Beweis dafür bringen konnte. Dennoch sei ihm hiermit ausdrücklich seine Priorität für diese Hypothese gesichert, die bei ihm jedoch auf um so schwankenderen Füßen steht, als er an anderer Stelle wieder in den, von jenem doch sehr verschiedenen Gemälden auf den Außenseiten der Innenflügel des St. Wolfgangaltares einen Anteil Hans Pachers vermutet. (Deutsche Revue 1897, Heft 12, „Ein mittelalterlicher Alpenkünstler".)

[2]) Katalog 1890, Nr. 30. Pachersche Einflüsse treten ferner an der großen Verkündigung im Ferdinandeum (Katalog 1890 Nr. 28 u. 29) sowie an der kleinen Verkündigung (Katalog 1890 Nr. 18 u. 19) hervor. Die große Verkündigung dürfte der Bozener Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts angehören.

[3]) So Tinkhauser in den Mitteil. der k. k. Z.-K., I, 1856, S. 200 f.

[4*]) Seitdem ich dieses schrieb, habe ich den Altar nicht mehr gesehen, doch läßt die hier gegebene Charakteristik es als möglich erscheinen, daß diese Schnitzfiguren der Richtung des Wolfgang Aßlinger (eines Schülers des Michael Pacher) angehören, von dem später die Rede sein wird.

Auch der Untersatz oder Altartisch, auf welchem der genannte Flügelaltar steht, bildet einen Schrein mit Flügeltüren. Im Schrein ist die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph dargestellt; das Kind ruht auf dem weit ausgebreiteten Mantel Mariens, ein Engelchor umgibt die Gruppe. Diese Schnitzerei ist unter dem unmittelbaren Eindruck Pacherscher Kunst entstanden, ja könnte möglicherweise älter sein als die übrigen Schnitzereien und Malereien und noch aus seiner Werkstatt stammen. Doch ist es keineswegs notwendig, da gerade in der Schnitzkunst Tirols Pachers Stil noch lange nachwirkte und seinen Einfluß weit in Tirol und darüber hinaus verbreitete.

Unbedingt später als die eben erwähnte Schnitzgruppe sind jedoch die gleichfalls geschnitzten Reliefbilder der Anbetung der Könige und des Kindermordes, welche an den Innenseiten der Sargflügel angebracht sind. Sie dürften, wie die Schnitzwerke und Malereien am großen Schrein aus dem Jahre 1516 stammen.

Die Außenseiten der Flügel des unteren Schreines zeigen wieder Malereien: Anna selbdritt, sowie die hl. Barbara. Der kleine Mund und die gleichsam geschwollenen Augen dieser Figuren erinnern an die Figuren auf dem Uttenheimer Altar der Familie von Vintler, doch schließt die Übermalung der ersteren eine strengere Vergleichung aus.

Auch der Flügelaltar im Nationalmuseum zu München, welcher dorthin aus Tramin gelangt ist und gewöhnlich als ein Werk Michael Pachers angesehen wird, kann weder in bezug auf seine Schnitzereien noch auf seine Malereien als solcher gelten, gehört vielmehr unzweifelhaft schon in den Beginn des 16. Jahrhunderts.[1]) Was die Gemälde dieses Flügelaltars betrifft, so kommen wir später darauf zurück. Die Schnitzereien sind jedenfalls von einem bedeutenden Meister hergestellt, der nicht mit dem Maler identisch und allerdings noch wesentlich von Michael Pachers Schnitzereistil abhängig war und ein Bozner Schüler desselben gewesen sein dürfte.[2*]) (Exkurs IV, S. 115.)

Daß ein so hervorragender Meister, wie Michael Pacher in Tirol, wohin neue Anregungen und Vorbilder immerhin nicht so schnell gelangen konnten, wie in dem Verkehr mehr zugängliche Länder, noch jahrzehntelang nach seinem Tode einen bedeutenden Einfluß auf die weitere Kunstentwicklung ausübte, ist begreiflich. Ganz besonders läßt sich dies in der Bildschnitzerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts in Südtirol erkennen, welche bis ins obere Vintschgau hinein Pachersche Einflüsse aufweist.

Aber auch in der Malerei Südtirols wirkt der Einfluß Pachers noch lange nach und trägt wesentlich dazu bei, ihr einen gewissen Aufschwung zu verleihen. Besonders machte sich derselbe in der Brixner und in der Bozner Malerei, zum Teil bis nach Meran hin geltend (Exkurs V, S. 117), obwohl gleichzeitig, wie es scheint, vom Oberinntal her, auch ein schwäbischer Einfluß nach Meran und Umgebung vordrang (Exkurs VI). In Nordtirol herrschen zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Einflüsse der verschiedenen schwäbischen und zum Teil bayerischen Schulen völlig vor und geben auch der einheimischen Malerei ein durchaus deutsches Gepräge, ja sie dringen sogar über den Brenner bis ins Pustertal hinein,

[1]) In bezug auf die Schnitzereien hat dies schon W. Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik erkannt. Dem Michael Pacher hat diesen Altar zuerst E. Förster (Deutsches Kunstblatt 1853, S. 131 sowie Denkmäler der deutschen Kunst, I. Bd., II. Abt., S. 17) zugeschrieben. Ihm folgten Tinkhauser (Mitteil. der k. k. Z.-K. I., S. 200) und andere.

[2*]) Vgl. die folgenden Abhandlungen: „Bildschnitzer aus M. Pachers Werkstatt“ und: „Ein Bildschnitzer aus M. Pachers Schule“ usw. (Abh. VIII u. IX).

wo z. B. in Bruneck in der Müllergasse eine Fassadenmalerei völlig im Geiste Altdorfers gehalten ist.[1*]) Ohne jedoch hier auf eine Schilderung der Bozner Schule unter Pachers Einfluß sowie der nordtirolisch-deutschen Richtungen einzugehen, genüge es vielmehr, diesmal die weitere Entwicklung der Brixner Schule unter dem Einflusse der Pacherschen Kunst zu verfolgen, mit der jene von Haus aus im engsten Zusammenhang stand.

Zunächst sei ein in malerischer Haltung und Stimmung vortreffliches Bild erwähnt, welches aus Kloster Neustift bei Brixen stammt und jetzt in der Schleißheimer Galerie (Kat.-Nr. 98) aufgehängt ist. Es stellt das hl. Abendmahl dar (Breite 0,83 m, Höhe 0,78 m) (Abb. 26). Trotz der etwas schwerfälligen Bewegung und der verwitterten, knorrigen Köpfe einzelner Figuren überrascht es durch die ungemein malerische Anordnung, welche den Farbenzauber des

Abb. 26 Hl. Abendmahl aus Kloster Neustift (Schleißheimer Galerie)
(Meister der v. Seppschen Heiligen)

[1*]) Die Verwandtschaft dieses Freskobildes mit dem „Regensburger" oder heutzutage sogenannten „Donaustil" habe ich hier zuerst ausgesprochen. Stiassny hat sich in seiner gegen Voss gerichteten Studie: „Die Donaumalerei im 16. Jahrhundert" (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 432) meine Anschauung zu eigen gemacht mit den Worten: ... „ja Regensburger Anklänge begegnen hier mitunter in einzelnen, gewiß landeswüchsigen Fresken. Genannt sei nur eine Hausfreske in Bruneck (Pustertal) mit der symbolischen Darstellung des lebendigen Kreuzes" ...

Bildes wesentlich erhöht. Wir sehen die Tischgesellschaft diagonal in das Bild hinein gruppiert; in den in mannigfaltigem Wechsel von Profil, Dreiviertelprofil und Vorderansicht gehaltenen ausdrucksvollen, dem wirklichen Volk entlehnten Köpfen prägen sich in lebhafter Weise die verschiedenartigen Empfindungen des

Abb. 27 Kreuztragung aus Kloster Neustift
(Meister der v. Seppschen Heiligen, Phot. March, Brixen)

Schreckens, des Staunens, der Betrübnis und des Zweifels aus. Geradeaus im Hintergrund sieht man ein Stadttor mit Türmen, Erkern und Söllern, von denen kleine Figuren herabschauen. Im Innern des Stadttores sieht man Straßen, Treppen, Figuren. Rechts öffnet sich ein gotischer Kreuzgang, in welchem Christus sinnend einsam dasteht, eine ungemein stimmungsvolle Figur. Links

öffnet sich zwischen Säulen die Aussicht auf eine gebirgige Landschaft, mit kleinen Figurengruppen darin, ganz hinten ist wieder reiche Architektur sichtbar.

In Neustift selbst finden sich ferner zwei Bilder, ebenfalls aus der Passion, von derselben Hand und jedenfalls auch ursprünglich zum nämlichen Altar gehörig, wie das Abendmahl in Schleißheim, wenn sie auch durch dicke, braune Firnisse einen einförmigeren Ton erhalten haben. Die größere Leidenschaftlichkeit, die sich auf ihnen äußert, ist durch die Gegenstände der Darstellungen bedingt. Das eine zeigt die Kreuztragung[1*]) (Abb. 27) mit einer wilden Kraft der Charakteristik. Christus ist zusammengebrochen, ein Scherge reißt ihn mit einem Strick empor, ein anderer holt mit beiden Armen aus, um mit einem Knüppel auf ihn zu schlagen. Simon von Kyrene bückt sich zur Erde, um das Kreuz emporzuheben. Links bilden die drei Frauen eine trostlose Gruppe, ein Henker fletscht gegen sie die Zähne, mit beiden Fäusten sein Maul aufreißend. Zwei andere Soldaten mit gemeinen Physiognomien stehen, mit Hellebarden bewaffnet, hinter ihm. Im Hintergrund sieht man rechts einen malerischen Reitertrupp an der Spitze des Zuges, links noch einmal die Frauengruppe, in der Mitte die Felsen des Golgatha. Die Farben sind breit, pastos aufgetragen, besonders die kleinen Figuren des Hintergrundes bilden kecke, gutbewegte Skizzen.

Abb. 28 Christus vor Annas aus Kloster Neustift (Meister der v. Seppschen Heiligen) (Phot. March, Brixen)

Von der nämlichen Hand ist ferner das kleinere Bild, ebenfalls im Kloster Neustift, welches Christus vor Annas[2*]) (Abb. 28), hinter ihm Kaiphas, der ihn verspottet, darstellt. Christi blutrünstiges Gesicht drückt ergreifenden Schmerz aus. Das Fleisch ist bräunlich mit weißen Lichtern. Weiter hinten sieht man die Geißelung Christi wieder ungemein wild dargestellt; noch weiter zurück ist die trefflich skizzierte Gruppe der Frauen, welche die ohnmächtige Maria halten.

Die wilde Energie der Handlung und des Hasses auf beiden letzteren Bildern ist charakteristisch für die Mehrzahl der Gemälde aus der Brixen-Neustifter Schule im 15. wie im 16. Jahrhundert und tritt, wie wir sehen, schon beim Meister mit dem Skorpion deutlich hervor. Dieselben Merkmale, wie auf den Passionsbildern, den bräunlichen Fleischton, die starren oder wilden Augen, die kräftigen, satten

[1*]) Auf einer oben abgerundeten Holztafel von 1,08 m Höhe und 0,77 m Breite.
[2*]) Höhe 0,67 m, Breite 0,39 m.

Farben bei tiefem Gesamtton, die Wucht der Gestalten, die landschaftlichen Hintergründe mit kleinen Figurengruppen, treffen wir auch auf mehreren Gemälden aus der Geschichte der beiden Märtyrer Stephanus und Jakobus in der Galerie von Schleißheim an, welche ebenfalls aus dem Kloster Neustift stammen und auch unzweifelhaft von derselben Hand herrühren wie jene.

Auf zwei Bildern dieser Gruppe in der Galerie von Schleißheim sehen wir Szenen aus der Geschichte des hl. Stephan dargestellt. Die eine Szene [1]) zeigt uns den „Heiligen unter seinen Gegnern" (Abb. 29), d. h. den Juden, welche ihn beschuldigten, in seinen Predigten Moses und das Gesetz gelästert zu haben. „Als man ihm die falschen Klagen vorhielt, stand er da, ruhig und heiter wie ein Engel; mit edlem, apostolischem Freimut widerlegte er die Verleumdungen und hielt den Juden ihre Halsstarrigkeit vor, mit welcher sie sich dem hl. Geiste widersetzten. Die Juden knirschten vor Wut usw." [2*])

Abb. 29 Der hl. Stephan unter seinen Gegnern (Schleißheimer Galerie) (Phot. Hauser, Wien)

Diese Szene, welche nach der Erzählung der Legende vor dem Hohen Rat stattfand, geht auf dem Bild in sehr drastischer Weise nicht in einem Ratssaal, sondern auf offener Straße vor sich. Der jugendliche Heilige in schwarzem, goldgesticktem Diakonengewand steht mit ruhiger Heiterkeit einer Gruppe lebhaft gestikulierender Juden gegenüber, in deren energisch charakterisierten, in kräftigem braunen Ton mit weißen Lichtern modellierten Mienen alle Stufen der Wut und Entrüstung ausgeprägt sind. Nach rückwärts öffnet sich eine Straßenperspektive mit soliden Steinhäusern, welche durch eine Festungsmauer mit Turm und Tor abgeschlossen ist. Dieses ist von Schildwachen besetzt und gestattet einen Ausblick auf eine sich bergauf windende Straße mit Fußgängern in Fernenverjüngung. Auch im Mittelpunkt des Bildes sieht man eine Gruppe sehr realistisch geschilderter Leute aus dem Volk, welche sich, wie es scheint, von dem rückwärts gesehenen Heiligen bekehren lassen.

Das zweite Bild [3]) zeigt die Steinigung des hl. Stephan (Abb. 30), welcher wiederum in demselben schwarzen Diakonengewand mit Goldstickereien am Bruststück, an den Ärmeln und auf Kragen und in der weißen Alba erscheint, wie auf dem vorigen Bild. Sein derbes, aber edles Gesicht ist ungemein plastisch, mit kräftigen, braunen Schatten und weißen Lichtern modelliert. Ein Stein fliegt

[1]) Katalog der Schleißheimer Galerie von 1885, Nr. 96. Höhe 1,07 m, Breite 0,76 m.
[2*]) Leben des Heiligen. Aachen 1891. S. 497.
[3]) Katalog der Schleißheimer Galerie Nr. 99; Höhe 1,24 m, Breite 0,78 m.

ihm eben an den Kopf. Vier Schergen mit äußerst brutalen, derb plastischen, scharf geschnittenen und wilden Physiognomien, in denen wiederum Vorderansicht, Dreiviertelprofil und Profil wechseln, sind eben daran, in äußerst energischen Stellungen den Heiligen zu steinigen. Während einzelne Bewegungen noch hart und ungeschickt erscheinen, muß man doch die Energie des Ausdrucks und der plastischen Körperlichkeit daran anerkennen. Die Töne sind tief, satt, warm, die Malweise breit, pastos, durchaus in Öl ausgeführt. Den Mittel- und Hintergrund füllen wieder Straßenperspektiven, Kirchen, Schlösser, Landschaft sowie sich darin bewegende kleine Figuren aus.

Abb. 30 Die Steinigung des hl. Stephan (Schleißheimer Galerie)

Einen lieblichen Gegensatz dazu bildet die im Mittelgrund sitzende, trauernde Engelsgestalt, mit zwei Schwertern unter dem Arm. Ganz trefflich, sowohl in der Charakteristik der Einzelheiten, wie im perspektivischen Hintereinander, ist der landschaftliche Mittel- und Hintergrund mit der Straße an einem schattigen Bach, der zwischen Bäumen aufragenden Stadt, dem bewaldeten Hügel geschildert. Auf der Straße sieht man in kleinen keck skizzierten Figuren den Leichenzug des Heiligen, den Himmel bedeckt ein gepreßter Goldgrund.[1*])

Derselben Hand gehört ferner eine Enthauptung des Jakobus in Schleißheim an (Nr. 97 im Katalog irrtümlich als Enthauptung des Paulus bezeichnet) (Abb. 31).[2]) Während Jakobus niederkniet, um den Todesstreich zu empfangen, tauft er noch einen neben ihm befindlichen Ritter, Josias, der, als er ihn zur Hinrichtung führen sollte, von ihm bekehrt wurde. In der von einem Fluß durchzogenen felsigen Landschaft mit einer Stadt im Hintergrund, mit gepreßtem Goldhimmel, sieht man einen Zug von Kriegern Jakobus zur Hinrichtung führen. Die Färbung dieses Bildes ist besonders tief und kräftig.[3])

Da die Enthauptung des hl. Jakobus dieselben Maße (Höhe 1,07 m, Breite 0,76 m) und denselben halbrunden Abschluß zeigt, wie das Bild: Stephan unter seinen Gegnern, und auch von derselben Hand herrührt, so dürfte

1*) Am Zifferblatt einer Turmuhr auf diesem Bilde befindet sich, nach einer gef. Mitteilung von Prof. Dr. Fr. Haack in Erlangen vom 11. Juli 1896, das Datum 1506 mit einigen Buchstaben .... D. M. darunter, welches jedenfalls die Zeit der Entstehung dieses und der dazu gehörigen Bilder bezeichnet.

2) Wie mir Konservator Bayersdorfer 1891 mitteilte, sollten sich ferner zwei, wahrscheinlich von derselben Hand herrührende, aus Neustift stammende Bilder bei Maler Löffz befinden.

3) Eine zweite Enthauptung des Jakobus, die, ebenso wie die zuvorgenannte, aus dem Kloster Neustift stammt und ähnlichen Charakter zeigt, befand sich 1891 in der Frauenkirche zu München.

es als Gegenstück zu einem und demselben, den Heiligen Jakobus und Stephanus geweihten Altar gehört haben.[1*])

In der Tat läßt die Übereinstimmung des Stiles dieser Bilder mit dem der beiden Figuren des hl. Jakobus und Stephanus auf einer bis 1909 im Besitz des Prof. v. Sepp (und dessen Erben) in München befindlichen Tafel (Höhe 2,18 m, Breite 0,97 m) keinen Zweifel darüber bestehen, daß jene in Schleißheim befindlichen Bilder aus der Legende dieser beiden Heiligen mit der v. Seppschen Doppeltafel, die jetzt in den Besitz der k. Pinakotheken in München übergegangen ist, zu einem und demselben, diesen beiden Heiligen gewidmeten Altar gehört habe. Abb. 32. (Exkurs VIII.)[2*])

Abb. 31 Enthauptung des hl. Jakobus (Schleißheimer Galerie)

Daß beide Heiligenfiguren, obwohl sie auf zwei Tafeln gemalt sind, zusammengehören und in ihrer ursprünglichen Anordnung zusammengefügt sind, das ergibt sich deutlich nicht nur aus ihrer gleichen Größe, sowie daraus, daß sie einander zugewendet sind und sich von einem gleichgemusterten Goldgrund abheben, sondern auch daraus, daß die sie umrahmende, zierliche, spätgotische, mit kleinen Heiligenfiguren geschmückte Architektur in der Weise genau zusammenpaßt, daß die Trennungsfuge der beiden Tafeln mitten durch einen schlanken Dienst geht, aus welchem sich die, beide Statuen überwölbenden, bereits rundbogigen Archivolten entwickeln. Außer dieser äußerlichen Zusammengehörigkeit spricht sich auch eine vollkommene Stilgleichheit, nicht nur im Zierat, sondern auch in den Gestalten selbst aus.

Der hl. Jakobus als Pilger hält in der erhobenen Linken eine Muschel, mit der Rechten umfaßt er den auf den Boden gestützten Pilgerstab. Nach links gewendet, steht er in einer etwas unentschiedenen, halbschreitenden Stellung.

[1*]) Auffallenderweise zeigt auch die Kreuztragung Christi aus dem oben erwähnten Passionszyklus dieselbe Abrundung und dieselben Maße wie die eben angeführten Bilder, mit denen es auch Herkunft und Urheberschaft gemein hat.

[2*]) Auch Stiassny (Rep. f. K. 1903, S. 26) vermutet, daß die beiden v. Seppschen Heiligen „die Mitteldarstellung eines Jakobus- und Stephanus-Altares" bildeten, „den, nach den Klosterannalen einer Handschrift des 17. Jahrhunderts in der Neustifter Bibliothek, der Brixner Bischof Georg Golsner" (richtiger Golser) „im Chor der Kollegialkirche 1481 geweiht hatte, dessen Ausführung sich jedoch üblicher Weise einige Zeit hinausgezogen haben dürfte". (?) Georg II. Golser war Bischof von 1464—1489. Der in Rede stehende Altar ist jedenfalls erst nach dieser Zeit, unter der Regierung des reichen und kunstliebenden Bischofs Melchior von Meckau (1489 bis 1509) entstanden. (Vgl. Anm. 1*) auf S. 67.)

Seine in schräger Vorderansicht stark verkürzten, nackten Füße sind zum Teil von Schlagschatten bedeckt; am linken Fuß bildet die Linie von der Ferse zum großen Zehen eine stark eingebogene Kurve. Der christusartig aufgefaßte, doch etwas mürrische Kopf des Jakobus mit braunem, gescheiteltem Haupthaar und Vollbart ist leicht nach seiner Linken geneigt und in kräftigen braunen Schatten und weißlichen Lichtern plastisch modelliert; nur sieht die Nase etwas wie auf die Seite geklappt aus. Über einer Tunika von schwarzgoldenem, reichgemustertem Brokat liegt ein purpurvioletter Mantel mit feinem Damastmuster von einfachem, gutem, doch noch etwas geradlinigem Faltenwurf mit wirkungsvollen Gegensätzen von hellen Lichtern und tiefen Schatten. Eine Borte von Akanthusornamenten in weißer Federstickerei auf schwarzem Grund säumt den Mantel, den er vor den Leib zieht, ein. Der hl. Stephan nimmt gleichfalls eine ruhige Stellung ein und neigt schwermütig sein Haupt, welches durch den Kontrast energischer gelblich weißer Lichter und brauner Schatten zwar scharfplastisch, jedoch fast hart und steinern erscheint, dabei aber malerisch breit, ohne ängstliche Detailzeichnung angelegt ist. Die Augen sind groß und schwermütig, der Mund herb und hart modelliert, die Nase erscheint auch hier wie umgeklappt. Ein brauner Lockenkranz umfaßt das bartlose Haupt, oben einen Streifen der Tonsur sichtbar lassend. Über eine kurz über dem Boden sich umbrechende und in S-förmigen Falten sich bauschende weiße Alba, mit einer Stola von rotgoldnem Damast, legt sich das Diakonengewand von prächtigem Brokat mit schwarzem Grund, hellbraunen Blättern und in Weiß und Ocker gehaltenen Blumen.

Abb. 32 Hl. Jakobus und Stephanus
(Nachlaß von Sepp, jetzt Pinakothek, München)
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Die Behandlung ist bei aller malerisch-breiten Pinselführung sehr sorgfältig in der Entfaltung des schönen Musters. Verschiedenfarbige, abwechselnd grün, rot, gelb gehaltene Fransen schmücken den Saum des Meßgewandes, dessen Faltenwurf einfach und ruhig, dem schweren Stoff entsprechend behandelt ist. Die Rechte ist unter dem Gewand versteckt, und trägt Steine (als Attribut des Märtyrers), welche die freie Linke vor dem Fallen hütet.

Beide Figuren heben sich von in Damastmuster gepreßtem Goldgrund ab und sind durch gotische Fialen eingerahmt und getrennt, über welchen sich oben Rundbogen wölben. — An den Fialen, welche steinfarben grau gehalten sind, stehen natürlich gefärbte Heiligenfigürchen auf Konsolen übereinander. Links vom hl. Jakob von unten an: der hl. Christoph in rotem Mantel, bräunlichem Fleisch; das Christuskind breit, aber flüchtig skizziert. Darüber die hl. Dorothea, deren Mantel ein schönes Saftgrün mit gelben Lichtern zeigt. Ein Schlagschatten fällt von der Architektur über einen Teil ihres Gesichtes und Rücken. Ihr Untergewand ist violett mit weißlichen Lichtern. Zu oberst links ist ein heiliger König, dessen Gestalt ebenfalls einen lebhaften Schlagschatten über die Architektur hinwirft. — In der Bogenleibung über dem hl. Jakob sind zwei gekrönte Frauengestalten, die eine in schwarzem, die andere in kirschrotem Gewand auf Konsolen stehend und dem Bogen entsprechend vorgeneigt, angebracht.

Die Fiale rechts vom hl. Jakob zeigt, tiefer zurückgestellt, bloß eine männliche und eine weibliche Heiligenfigur in Nischen, sowie darüber die schon erwähnte, dem Bogen sich anschmiegende gekrönte Heilige.

Ebenso ist die Figur des hl. Stephan eingefaßt. Links stehen ein hl. Bischof in orangefarbenem, weißem und schwarzem Ornat, sowie zwei hl. Königinnen. Rechts sehen wir den hl. Antonius, die hl. Ursula, zu oberst einen Kaiser im Purpurmantel mit Zepter und Reichsapfel, dessen Kopf an den Typus des Kaisers Maximilian erinnert, und vor dem Bogen wieder eine gekrönte Heilige. In den Gewändern dieser Figürchen sind besonders ein frisches Saftgrün mit gelben Lichtern, ferner Kirsch- und Purpurrot angewendet; kräftige Schatten und glitzernde Lichter beleben die Farben. Obwohl die Farben auf diesen beiden Heiligenfiguren vermöge ihrer unberührteren Erhaltung, vor allem dank ihrer Bewahrung vor jenen schweren Firnisschichten, welche die vorher angeführten Bilder trüben, eine größere Kraft und Feinheit der Töne und der Gegensätze von Licht und Schatten aufweisen als erstere, so besteht für mich doch kein Zweifel mehr darüber, daß die beiden v. Seppschen Heiligen von derselben Hand und von demselben Altar stammen, wie die zuvor genannten drei Bilder aus der Legende des hl. Jakob und Stephan in Schleißheim (und also auch von derselben Hand wie die Passionsbilder in Schleißheim und Neustift).[1*])

Die Gestalten aller dieser Gemälde sind durchwegs kraftvoll, plastisch angelegt; ebenso ihre wie aus Holz geschnitzten, meist etwas breiten, knochigen Bauernschädel, welche in bräunlichem Gesamtton wirkungsvoll durch kräftige Licht- und Schattenkontraste modelliert sind. Die großen, braunen Augäpfel sind durchwegs etwas starr, sei es, wie bei den Heiligen mit dumpfem, schwermütigem Ausdruck, oder wie bei den Schergen und Juden wild rollend und vorquellend. Die breiten Hände zeigen meist kurze, knochige, vorn zugespitzte Finger, sowohl auf den v. Seppschen Bildern wie auf denen in Schleißheim. — Ebenso wiederholt sich auf dem Schleißheimer Bild der Hinrichtung Jakobs in Haar, Stirn, Mund genau der Typus desselben Heiligen auf dem v. Seppschen Bild. Auch der Faltenwurf, in welchem neben tiefen Schattenrinnen lange, fast gerade Faltenrücken und auch schon breite, glatte Flächen, nur wenig aber noch von den Pacherschen Brüchen vorkommt, ist auf allen Bildern derselbe. Trotz einer

[1*]) Nur in bezug auf das Abendmahl erkannte schon Bayersdorfer, der Verfasser des Schleißheimer Katalogs von 1885 die gleiche Hand wie die der „trefflichen Bilder" bei Professor v. Sepp. Hierin schließt sich ihm Stiassny (Rep. f. K. 1903, S. 26) an. Die Zugehörigkeit der Schleißheimer Bilder aus der Legende der beiden Heiligen zu den v. Seppschen Darstellungen derselben ist aber sowohl Ersterem wie Stiassny entgangen.

gewissen Schwerfälligkeit und finsteren Derbheit, welche diesem Maler eigen war, gebot er über eine bedeutende malerische und zugleich plastische Kraft, die sich sowohl in den energischen Licht- und Schattenwirkungen, den wuchtigen Formen und Bewegungen, den interessanten und schon sehr wahrheitsgetreuen, landschaftlichen Hintergründen, wie besonders in der tiefen, satten und zugleich breitpastosen, allerdings auch etwas schweren Malweise kundgibt, bei welcher er schon vorwiegend sich der Ölfarben bediente. Man erkennt in ihm einen hervorragenden Schüler und Nachfolger des Michael Pacher, der, wenn er auch gröber und weniger mannigfaltig in der Charakteristik seiner Figuren und schwerer, weniger schimmernd im Kolorit war, doch dessen plastisch-malerische, perspektivische und raumvertiefende Bestrebungen glücklich, besonders im Landschaftlichen weiterführte und das malerische Prinzip besonders durch die natürlichere, breitere Behandlung des Faltenwurfes förderte.[1*])

Abb. 33 Der hl. Stephan als Almosenspender (Augsburger Galerie) (Phot. Hoefle, Augsburg)

Ein anderes Bild aus der Legende des hl. Stephan, in der Galerie von Augsburg, welches ihn als Almosenspender darstellt (Nr. 156 im Katalog von 1899, Höhe 1 m, Breite 0,97 m), dürfte dagegen, obwohl es gleichfalls aus Neustift stammt, nicht, wie ich früher vermutete[2*]), zu den Stephansbildern in Schleißheim (und also auch nicht zu den v. Seppschen Heiligen) gehören, noch von derselben Hand herrühren, wenn es auch in weiterer Schulverwandtschaft zu ihnen steht. (Abb. 33.) Wir sehen den hl. Stephan im Diakongewand im Vordergrund einer perspektivisch nach der Mitte des Bildes laufenden Säulenhalle, die zu einem Torbogen führt, durch welchen man auf eine Straßenperspektive mit kleinen Figuren und auf eine Landschaft blickt. Neben dem hl. Stephan steht ein Chorknabe, während vor ihm zwei Arme bittend knien, zwei andere, eine alte Frau und ein Krüppel, von rechts her, die Hände ausstreckend, vortreten, um ein Almosen zu empfangen. Die packende plastische Realität der in breiten, einfachen

[1*]) Diesen Nachweis der Zusammengehörigkeit der v. Seppschen Heiligen (St. Jakob und St. Stephan) mit den Bildern der Jakobs- und Stephanslegende in Schleißheim, ebenso wie mit den Passionsbildern von Neustift habe ich erst jetzt, in dieser Neuausgabe der vorliegenden Schrift, geführt.

[2*]) Auf S. 91 der ersten Auflage dieser Abhandlung.

Massen angelegten Figuren wird durch die mannigfachen Bewegungen und Verkürzungen, sowie die kräftigen Beleuchtungsgegensätze des tief und kräftig getönten Bildes erhöht.

Es zeigt zwar eine ähnliche malerische Auffassung, verbunden mit einem derben, aber ausdrucksvollen Realismus, so besonders in dem Bettlerpaar rechts, welches mit Hand und Hut Geldspenden des Heiligen entgegennimmt; auch die stellenweise breite, flächige Behandlung der Gewänder erinnert an jene, ebenso fehlt hier die malerische Straßenperspektive nicht; dagegen machen sich in den Typen und Gestalten wesentliche Unterschiede bemerkbar; auf dem Stephansbild in Augsburg sind die Augen nicht so starr, aufgerissen und rollend, wie beim Meister der v. Seppschen Heiligen, vielmehr zeigen sie auf jenen noch einen Rest jener mondsichelartig geschweiften Augenlider des M. Pacher; dort sind ferner die Gestalten langgestreckter, nicht so vierschrötig und kurzhalsig, wie auf den Bildern in der Art der v. Seppschen Figuren.

Abb. 34 Marter des hl. Laurentius (Augsburger Galerie)

Daß übrigens der Meister des Stephansbildes in Augsburg auch wilde, haßerfüllte Gesichter bis zur Grimasse darzustellen vermochte, zeigt das andere Tafelbild der Marter des hl. Laurentius in Augsburg (Nr. 157), welches dieselben Maße hat, wie das vorgenannte, ebenfalls aus Neustift stammt und wahrscheinlich mit jenem zu einem Flügelaltar des hl. Laurentius und Stephanus gehörte.[1*]) (Abb. 34.)

Hier sehen wir in dem schräg ins Bild hinein verkürzten, auf dem Rost liegenden hl. Laurentius in der trefflichen anatomischen und perspektivischen Zeichnung des schlanken Körpers die Hand eines Künstlers, welcher noch unmittelbar vom Geiste des Michael Pacher berührt war und die Reflexe der Kohlenglut sowie das Spiel der Lichter und Halbschatten an dem zarten, lichtgetönten

[1*]) Ein Laurentiusaltar wurde in der 1486—91 eingebauten Allerheiligenkapelle im Dom von Brixen durch ein Vermächtnis des 1486 verstorbenen Dompropstes Wolfgang Neundlinger gleichzeitig mit einem Allerheiligenaltar und dem von Michael Pacher ausgeführten Vierkirchenväteraltar gestiftet. — Vgl. K. Strompen, „Der Kirchenväteraltar Michael Pachers“ (Repert. f. K. 1895). Beide Bilder dürften in der Tat noch dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angehören. Auch letzteres Bild gehört also nicht, wie ich früher annahm (S. 93 meiner Schrift) zur v. Seppschen Gruppe.

Leib in einer des Meisters würdigen Weise darstellte, wie sie dem derberen, farbenschwereren Meister der v. Seppschen Heiligen niemals gelungen wäre. Die die Glut schürenden und mit dem Blasbalg anfachenden Henkersknechte, sowie die beiwohnenden Ratsherren zeigen, wie gesagt, das Äußerste an wutverzerrten Grimassen, die aber mehr ausladend und gefurcht, weniger dickschädelig als bei dem v. Seppschen Meister sind. — Auch die Gewänder zeigen auf dem Laurentiusbild noch mehr Pachersche Eck- und Knitterfalten als bei letzterem. Die beiden Gemälde des hl. Stephan und Laurentius dürften in der Tat um etwa 10 Jahre älter sein als die in der Art der v. Seppschen Heiligen. Am meisten Verwandtschaft, wenn auch nicht völlige Stilübereinstimmung, zeigen sie mit den Bildern aus der St. Wolfgangslegende an den Außenseiten der Flügel des Kirchenväteraltars in Augsburg, welche unmittelbar unter Pachers Leitung entstanden, der die Kirchenväter selbst ausführte.

Dagegen stehen mit der Gruppe des v. Seppschen Stephanus- und Jakobusaltars und der Passionsbilder desselben Meisters in engerem zeitlichen und werkstattlichen Zusammenhang sowohl die oben besprochene Altartafel im Besitze der Familie v. Vintler wie eine Reihe von Tafelbildern, welche sich hauptsächlich auf die Geschichte des hl. Augustin beziehen und zum größten Teil noch jetzt im Kloster Neustift aufbewahrt werden.

Den Zusammenhang des v. Vintlerschen Altarbildes mit den v. Seppschen Bildern habe ich in der Einleitung zum Ausstellungskatalog des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck von 1902 auf S. X mit folgenden Worten bezeichnet:

„Zu den großartigsten Werken der Ausstellung gehören sodann die beiden Gestalten des hl. Stephanus und Jakobus des Herrn Professors v. Sepp in München (Katalog Nr. 9) und zu den anmutigsten und feinsten das Altarblatt der hl. Jungfrau, umgeben von der hl. Margareta und Barbara aus der v. Vintlerschen Sammlung in Bruneck (Katalog Nr. 8). Es sind zwei Meisterwerke, die, wenn man die gedrungenen Gestalten, die ernsten Blicke, die kurzen, breiten Hände, die Pracht der Gewänder, die Motive des Faltenwurfes und andere Momente berücksichtigt, sich als die Schöpfungen, wenn nicht eines Meisters, so doch einer Richtung erweisen, die zwar in mancher Hinsicht (in der plastischen Kraft der Gestaltung, in der feinen Abmessung der Töne, in der täuschenden Darstellung des steinernen Maßwerkes) ihren engen Zusammenhang mit Michael Pachers Kunstweise verrät, die aber doch schon einer späteren Epoche, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, da er nicht mehr unter den Lebenden weilte, zuzuweisen ist.“[1*])

Im Text zu den „Alttirolischen Kunstwerken“ heißt es sodann zu Blatt VIII:

„St. Jakobus und St. Stephanus etc. Die prachtvollen zwei Figuren gehören in dieselbe Stilrichtung, wie Blatt VII (das v. Vintlersche Altarbild), wie die sinnend geneigten Köpfe mit dem ernsten, etwas starren Blick, die am Boden kurz umgebrochenen Gewandsäume, die etwas kurzen, breiten Hände, die mit äußerster Pracht und Sorgfalt ausgeführten Damaststoffe, sowie die meisterhaft ausgeführte Architektur zeigen.“

In den angeführten Stellen habe ich also nicht nur auf die Verschiedenheiten (trotz Schulzusammenhanges) zwischen den v. Seppschen Heiligen und Michael Pachers sicheren Werken, sondern zugleich auch auf die engere Verwandtschaft zwischen ersteren und den weiblichen Heiligen der v. Vintlerschen Altartafel hingewiesen, welche sich freilich durch eine lichtere, mattere Gesamt-

[1*]) Im Katalog selbst heißt es: „Nr. 9. Hl. Jakobus und St. Stephanus. — Von einem großartigen Nachfolger des Michael Pacher, der mit dem vorigen (der v. Vintlerschen Madonna) sowie mit dem Meister des hl. Augustin nahe verwandt ist“.

farbenstimmung von jenen unterscheiden. Auch ist den v. Vintlerschen Figuren ein zarterer Ausdruck eigen, der sich an den Frauenfiguren, die dem v. Seppschen Meister zuzuweisen sind, nicht findet, so daß das v. Vintlersche Bild doch von einem andern Meister stammen muß.

Ebenfalls in den Kongreßschriften von 1902 habe ich sodann auch auf den engeren Schulzusammenhang zwischen den genannten Gemälden (aus v. Seppschem und v. Vintlerschem Besitz) und dem Zyklus aus der Legende des hl. Augustin (in Neustift), den dazu gehörigen Brustbildern der hl. Monika und des Augustin (im Nationalmuseum zu München), sowie dem hl. Sippenbilde und der Vertreibung des Joachim (auf der Rückseite) hingewiesen, welche sich ebenfalls in Neustift befinden.

Die bezügliche Stelle in meinen „Alttirolischen Kunstwerken" lautet folgendermaßen: „Dieser Meister zeigt, trotz größerer Derbheit, doch eine gewisse Verwandtschaft mit den Gemälden auf Blatt VII und VIII, mit denen er den sinnenden, ernsten Ausdruck, die monumentale Ruhe und Größe der Auffassung gemein hat... Auch hier macht sich in der trefflichen Architektur und Raumbehandlung... die Verwandtschaft mit der späteren Pacherschule bemerklich."

Immerhin nimmt auch diese Gruppe von Gemälden der Brixner Schule aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, trotz ihrer näheren Verwandtschaft mit den Bildern in der Art der v. Seppschen und der v. Vintlerschen Heiligen wieder eine besondere Stellung ein, welche es nicht gestattet, sie mit der einen oder andern jener Gruppen einer Hand zuzuweisen, so manches Gemeinsame sie auch aufweisen mögen.[1*])

Vor allem ist dem Meister des hl. Augustinus (wie ich ihn genannt habe) bewegte, leidenschaftliche Handlung, wie sie den meisten Brixner Malern dieser Zeit eigen war, weniger geläufig. Dagegen verleiht er seinen Männerköpfen eine große Kraft und Würde des Ausdrucks. Seine Frauenköpfe sind eher hausbacken und mürrisch, überhaupt besitzen seine Köpfe eine gewisse Einförmigkeit des Ausdrucks, von einem fast drückenden Ernst. Dieser Ausdruck wird hauptsächlich durch die großen, starrhinbrütenden Augen, die gespannten Züge, die Neigung des Kopfes sowie die mürrische Geschlossenheit des Mundes mit breiter Unterlippe hervorgerufen. Hierin erinnert er einigermaßen an einige Typen des Meisters M. R.

In dem gelblichen Fleisch mit grauen Schatten, den feinen Übergangstönen der in tiefem Schmelz leuchtenden, jedoch mehrfach kühlen Farben, der wirksamen Verteilung von Licht, Schatten und Halbschatten nehmen wir Michael Pachers Einfluß deutlich wahr, während jener Meister sich von dem bräunlichen Ton der meisten Brixner unterscheidet.

Das Hauptbild desselben ist eine große quadratische Tafel der heiligen Sippe im Kloster Neustift (Abb. 35) (Höhe 1,68 m, Breite 1,68 m; Nr. 133 des Inventars von Neustift). Die Frauen mit den Kindern bilden im Vordergrund drei Gruppen, dahinter stehen aufrecht die sechs Männer mit ihren ernsten Charakterköpfen und in reichen Zeittrachten. Haltung und Ausdruck der Figuren ist feierlich, zeremoniös, nur die Kinder bilden etwas bewegtere Gruppen, machen aber auch alle ernste Gesichter.

In der Mitte sitzt Anna selbdritt mit nonnenhaft über den Kopf gezogenem blaugrauem Mantel, die kleine, gekrönte Maria auf ihrem Schoß, mit ältlichem

[1*]) Stiassny möchte, nach meiner Ansicht irrigerweise, die oben angeführten Gemälde des von mir sogenannten Meisters des St. Augustinus derselben Hand zuweisen, wie das v. Vintlersche Altarbild, in welcher er diejenige des vorläufig in ein mystisches Dunkel gehüllten Hans Pacher vermuten möchte. (Rep. f. K. 1900, S. 46 und Rep. f. K. 1903, S. 27.)

Abb. 35 Die hl. Sippe aus Kloster Neustift

Gesicht, trägt ein fein getöntes weißes Damastkleid mit blaßgrauen Mustern; sie reicht dem ihr gegenüber auf dem linken Schenkel Annas sitzenden, nackten Christkind, das eine Korallenschnur am Hals trägt, einen Apfel.

Links von Anna sitzt, etwas tiefer, ihre Tochter Maria Salome mit dem kleinen Johannes Ev. und Jakobus major, welche ihre Namen auf Schriftrollen tragen, auf dem Schoß. Rechts sitzt in entsprechender Anordnung Maria Cleophae mit ihren vier bezeichneten Kindern Jakobus minor, Joseph, Simon und Judas Thaddäus.

Hinter den Frauen stehen in zweiter Reihe ihre Gatten und Väter. — Die Figuren heben sich von einer Damastwand mit roten und schwarzen Mustern auf Goldgrund ab. — Die herrschenden Farben der Gewänder sind, außer dem schon erwähnten Blaugrau und Weißblau, Lichtindigo, Moosgrün, Gelblichgrau, Blaßviolett und Zinnoberrot. — Der Boden ist mit perspektivisch gezeichneten roten, schwarzen und weißen Marmorplatten belegt, wie sie schon Michael Pacher und seine Schule nach italienischen Vorbildern anzuwenden liebten.

Abb. 36 Vertreibung Joachims aus dem Tempel Neustift (Phot. Hoefle, Augsburg)

Besonders wuchtig und monumental wirkt die auf der Rückseite dieser Tafel dargestellte Vertreibung Joachims aus dem Tempel (Abb. 36), in welcher die treffliche, farbig gehaltene Architektur (steingrau und braun mit roten Rippen) und die perspektivische Raumbehandlung, ebenso wie die Plastik der Gestalten und die kraftvolle, harmonisch schimmernde Färbung wieder deutlich auf die fortbildende Macht von Michael Pachers Einfluß hinweisen. Die ruhig bewegten Gestalten mit wie aus Stein gehauenen Köpfen treten fast körperlich im Raum hervor. Vor dem Altar, der mit einer rot und schwarz auf Goldgrund gemusterten Decke und einem gestickten Leinentuch bedeckt ist, steht der Hohepriester in schimmerndem Damastkaftan mit grünen Mustern auf schwarzem Grund und schiebt den bestürzt umblickenden, ein Lamm tragenden Joachim in weißem Gewand zur Tempeltüre hinaus. Der Mann mit der Taube gegenüber trägt ein dunkelrotes (?) Samtgewand mit schimmernden Lichtern. Prächtig wirkt endlich der kirschrote Damaststoff des Mannes, der, sich über den Altar beugend, die Kerze auslöscht. Ernste, knorrige Köpfe mit aufgerissenen Augen blicken hier und dort aus dem Hintergrund hervor.

Von demselben Meister sind sodann unverkennbar acht kleinere in Neustift befindliche Tafeln (Höhe 0,79 m, Breite 0,74 m) mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustin. Sie stammen von den durchsägten Flügeln eines Altares: vier dieser Bilder mit natürlichen Hintergründen nahmen die Außenseiten ein, die anderen vier, von den Rückseiten der ersteren, mit damasziertem Goldgrund, schmückten einst die Innenseiten der Flügel. Die Bilder der Außenseiten mit natürlichem Hintergrund stellen folgende Vorgänge dar:

1. Abschied Augustins von seiner Mutter. S. Monika: er steigt ins Schiff.
2. Er lehrt in Rom; mit zwei Gelehrten disputierend.
3. Er hört die Predigt des hl. Ambrosius in Mailand an.
4. Die hl. Monika empfiehlt ihren Sohn dem hl. Ambrosius zur Bekehrung.

Wie die Holzmasern und Äste an den durchsägten Flächen dieser Zirbentafeln zeigen, befanden sich auf den Rückseiten der Außenbilder in derselben Reihenfolge wie oben:

5. Der hl. Augustin liest in einem Garten die Briefe des Paulus und kehrt in sich ein. Oben schwebt ein Engel herab.
6. Die Taufe des hl. Augustin durch den hl. Ambrosius in Gegenwart der Monika und zweier Chorknaben.
7. Der hl. Augustin grübelt bei einem Meßopfer über die hl. Dreieinigkeit, die in Gestalt von drei Köpfen oben am Bild schwebt (Abb. 37).

Abb. 37 Der hl. Augustin grübelt bei einem Meßopfer über die hl. Dreieinigkeit

8. Der hl. Augustin thront als Bischof, umgeben von seinen Diözesanpriestern.

Ferner gehört diesem Meister und wahrscheinlich demselben Zyklus ein Predellabild an mit den Brustbildern des hl. Augustin und der hl. Monika im Nationalmuseum zu München (Abb. 38). Auch hier sehen wir dieselben scharf gezeichneten Köpfe mit den mürrischen Mienen und starren Augen, sowie die grauen Halbschatten im Fleisch. Monika erscheint in dunkelblauem Mantel, violettem Kleid und weißem Kopftuch, der hl. Augustin in karmesinroter Dalmatika. Der Goldgrund zeigt brokatartig eingepreßte Muster.

Auch zwei Bruchstücke der gemalten, architektonischen Einfassung einer Altartafel mit je zwei auf gotischen Blattkonsolen einander gegenüberstehenden, von Maßwerk umgebenen und durch einen Steinpfeiler getrennten segnenden und

Schriftrollen haltenden Heiligen im Kloster Neustift (Höhe 0,34 m, Breite 0,25 m) weisen auf dieselbe Hand wie die vorerwähnten Gemälde hin und stammen vielleicht von der Einrahmung des einstigen, nicht mehr erhaltenen Hauptbildes des Augustinusaltars her. (Inventar des Klosters Neustift Nr. 158.)

Ein anderer Meister der Brixner Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist durch mehrere in Neustift befindliche Darstellungen aus dem Leben des hl. Paulus vertreten, weshalb er als der Neustifter (oder Brixner) Meister des hl. Paulus bezeichnet werden kann (Höhe 0,82 m, Breite 0,58 m). Bei ihm finden wir die kräftige, tiefe Färbung, die bräunlichen Fleischtöne mit rötlichen Wangen und weißen Lichtern, die plastische Durchbildung der Gestalten, die phantastisch ge-

Abb. 38 Der hl. Augustin und die hl. Monika
(Nationalmuseum, München, Phot. Teufel)

stimmte Landschaft, wie auf den eben angeführten Gemälden der Passion Christi usf., dabei aber eine etwas einförmigere Färbung und weniger Kraft der Handlung. Die Köpfe sind bei jenen etwas dick, doch ausdrucksvoll, die Augen groß und starr, die Haare in dünnen flattrigen Strichen gemalt, die Hände sind plump und wenig ausgebildet. Wo dieser Künstler lebhaftere Bewegungen versuchte, sind sie ziemlich ungeschickt ausgefallen. Der Faltenwurf ist breit und fließend, nur an einzelnen Stellen noch brüchig. Breite, flatternde Spruchbänder ohne Sprüche finden sich auf der Mehrzahl dieser Bilder. Auch diese, auf Fichtenholz gemalten Tafeln (Höhe 0,82 m, Breite 0,58 m ohne Rahmen) stellen die durchsägten Vorder- und Rückseiten zweier Altarflügel dar. Die Außenseiten sind wieder durch natürliche, die Innenseiten der Flügel durch goldgepreßte Hintergründe erkennbar. Die Zusammengehörigkeit der auseinandergesägten Bilder der Außen- und Innenseite läßt sich auch hier aus den Holzmasern und Astflecken nachweisen.

Danach ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Innenseiten (Goldgrund)

1. Bekehrung des hl. Paulus (Inventar-Nr. 162).
2. Pauli Krankheit (Inv.-Nr. 161).
3. Paulus als Gefangener vor Festus geführt (Inv.-Nr. 168).
4. Pauli Schiffbruch (Inv.-Nr. 166).

Außenseiten (natürlicher Grund)

5. Predigt in Athen (Inv.-Nr. 164).
6. Pauli Enthauptung (nicht mehr vorhanden).
7. Pauli Vision der Dreieinigkeit (Inv.-Nr. 169).
8. Erweckung eines toten Kindes (Inv.-Nr. 163).

Bilder der Innenseiten der Flügel:

1. Pauli Bekehrung. Sein Schimmel stürzt kopfüber. Paulus, von bräunlichem Fleischton, in Eisenrüstung und goldschwarzem Brokatwaffenrock mit rotem Mantel erhebt die Rechte wie abwehrend gegen die von Christus herabgesandten, gelben und roten, wie ein Feuerregen niederfallenden Strahlen. Die befestigte Stadt Damaskus ist rechts im Hintergrund sichtbar, an den Fenstern des Stadttores sind Zuschauer. Links erblickt man einen Fluß mit felsigen Ufern. Goldgrund.

2. Paulus liegt krank in Damaskus. In einem perspektivisch schräg verjüngten Bett, zu dem eine Holzstiege emporführt, mit genauer Darstellung der Zimmerausstattung (auch der Nachttopf fehlt nicht) und der ornamentierten Bodenfließen, liegt Paulus, welchem Christus durchs Fenster erscheint, als Brustbild auf Goldgrund in violetter Tunika und rotem Mantel.

3. Paulus wird vor den Landpfleger Festus geführt, der ihn dem Gerichte der Juden zu Jerusalem überliefern will. Paulus, als römischer Bürger, beruft sich auf den Kaiser (Apostelgeschichte Kap. 25, 10). Rechts sitzt Festus in Talar, mit Turban, unter einem Baldachin. Ein von rückwärts gesehener Soldat in braunem Kittel, mit weißen Beinlingen, eine Hubertusmütze tragend, hält den in einen roten Mantel gehüllten Paulus, neben welchem ein zweiter Scherge in Vorderansicht steht. Eine Brüstung mit roten Kandelabersäulen (schon Frührenaissanceformen) schließt die Szene nach vornen ab.

4. Schiffbruch des Paulus.

Paulus erleidet auf der Überfahrt nach Italien mit den übrigen Gefangenen und der Schiffsbemannung Schiffbruch. Sie landen auf Melite und machen ein Feuer. Dabei fährt eine Schlange dem Paulus an die Hand, der sie jedoch, ohne Schaden zu nehmen, ins Feuer wirft. Als die übrigen sahen, daß ihm nichts geschah, verehrten sie ihn als einen Gott (Apostelgeschichte Kap. 27 und 28). Im Vordergrund sieht man schwimmende Leute, im Hintergrund, vor einer Festung, ist das geschilderte Wunder sowie die Verehrung des Paulus dargestellt.

Bilder der Außenseiten:

5. Pauli Predigt in Athen.

Der Vorgang findet in einem tonnengewölbten Raum mit Holzkassetten und Rundfenstern statt, dessen perspektivische Zeichnung unsicher ist. Paulus steht links auf einer hölzernen Kanzel. Seine Gestalt ist größer als die weiter vorn sitzenden Personen, unter denen ein Priester mit Turban und goldgrün damastenen Talar und ein Mann mit Pelzkragen und braunem Mantel, der auf Paulus hinweist, besonders hervortreten. Im Vordergrund sitzen drei Frauen in weißen und dunklen Gewändern nachdenklich und bewundernd. Im Hintergrund stehen in perspektivischer Verjüngung andere Zuhörer.

6. Pauli Enthauptung.[1*])

7. Pauli Vision der Dreieinigkeit.

Paulus sitzt im Vordergrund, mit nachdenklichen Blicken zu der über ihn in Wolken schwebenden Dreieinigkeit blickend, welche von Engeln getragen wird. Weiter hinten empfängt er in einer Landschaft die Verehrung von ihm Bekehrter.

8. Paulus erweckt ein totes Kind, welches, ganz in weiße Tücher gehüllt, am Boden liegt. Er tritt in dunklem Gewand, mit rotem Mantel, aus einem Tor, die Hand zur Beschwörung erhebend. Rechts wohnen ein Mann mit Krücke, ein Geistlicher und ein Bürger mit Barett dem Vorgange bei.

Diese Bilder dürften, wie schon die beginnenden Renaissanceformen zeigen, etwas später entstanden sein als diejenigen der v. Seppschen Gruppe, mit der sie aber in der fast ungeschlachteten Kraft und den tiefbraunen Fleischtönen, sowie in der etwas schweren Färbung überhaupt eine engere Verwandtschaft zeigen. Sie dürften als ein Beispiel der mit der fortschreitenden Zeit allmählich eintretenden handwerksmäßigen Verrohung jener Richtung anzusehen sein.

Der Meister des hl. Augustin (und der hl. Sippe) steht dem Michael Pacher in der schimmernden Leuchtkraft der Farben noch näher als der Maler des zuletztgenannten Zyklus, den er auch, ebenso wie der v. Seppsche Meister, an künstlerischer Bedeutung wesentlich übertrifft.

Den Bildern der Pauluslegende am nächsten verwandt, aber noch derber ausgeführt, sind einige Tafeln, welche die Geschichte des Johannes des Täufers zum Gegenstand haben und ebenfalls als die Überreste eines Flügelaltars anzusehen sind. Auch sie befinden sich in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift und bestehen aus Fichtenholz. (Höhe 0,80 m, Breite 0,55 m ohne Rahmen.) Sie führen uns folgende Szenen vor:

1. Johannes predigt in der Wüste (Inv. 124). Er sitzt vor der andächtigen Volksmenge in braunem, härenem Gewand, ein flatterndes Spruchband haltend. Vor Johannes steht ein Mann in rotem Mantel, mit gelbem Kopftuch, ein zweiter daneben erhebt die Hände, sein Haupt neigend.

2. Christus kommt, um sich von ihm taufen zu lassen (Inv. 123). Johannes hält sich anfangs dessen nicht für würdig (Ev. Matth. 3, 14). Christus trägt ein violettes Gewand, mit hellen Lichtern. Neben ihm stehen Pharisäer in reichen, phantastischen Trachten. Der eine trägt über einem goldschwarzdamastenen Gewand einen roten Mantel, ein Kopftuch mit zu beiden Seiten herabhängenden Quasten, sowie einen grauen Hut.

3. Die Taufe Christi (Inv. 125). Christus steht, Johannes kniet vor ihm. Oben schwebt Gottvater in Wolken und die Taube, neben ihm steht ein Engel, der ein braunes Gewand bereithält. Auch diesem Vorgang wohnen zwei Schriftgelehrte bei, der eine mit rotem Mantel und gelbem Halstuch, der andere in dunkelbraunem Gewand, mit weißem Turban mit roter Spitze, beide lebhaft gestikulierend.

4. Die Enthauptung des Johannes (Inv. 126). Sein blutüberströmter Rumpf liegt in diagonaler Verkürzung am Boden. Der Henker, mit einer derben Knollennase, legt den Kopf auf den Teller, den ihm Salome hinhält, die, von ihren Frauen begleitet, vor ihn hintritt.

[1*]) Dieses Bild mit landschaftlicher Szenerie ist, seitdem die erste Auflage dieser Abhandlung im Jahr 1891 erschienen ist, abhanden gekommen.

Demselben Meister dürfte auch eine Predigt Christi im Tempel, im Kloster Neustift, zuzuschreiben sein (Inv. Nr. 167). Dieses Bild zeigt dieselben Maße, wie die vorgenannten.[1*])

Es sind jetzt noch einige Gemälde zu besprechen, die in weniger unmittelbarem Zusammenhang mit der geschilderten Gruppe von Gemälden stehen, aber doch auch gewisse Merkmale der Brixen-Neustifter Schule des 16. Jahrhunderts an sich tragen.

Dahin gehören zunächst vier Altarflügel im Ferdinandeum (Neuer Katalog von 1890 Nr. 81—84), welche 1888 aus dem Pustertale in dasselbe gelangt sind und das hl. Abendmahl, das Meßopfer, die Apostelteilung und die Ausgießung des hl. Geistes, sowie rückseitig die Erlösung der Seelen aus dem Fegefeuer darstellen. Diese Gemälde sind im Gegensatz zur vorerwähnten Gruppe noch in Tempera gemalt und zeigen auch eine lichtere Farbenhaltung, wiewohl nicht ohne Kraft und Schmelz. Die Gestalten sind besonders bäurisch derb, zugleich breit und untersetzt, dabei zeigen die breiten, knochigen Köpfe eine große Mannigfaltigkeit individueller Typen: das Fleisch ist rötlich oder gelblich, mit lichtbraunen Schatten, das Kolorit der in breitem, weichem Fluß, ohne Spur von brüchigem Wurf, behandelten Gewänder ist lebhaft und in kräftigen, ungebrochenen, mehr lichten Lokalfarben gehalten. Grünblau, blaugrau, kirschrot, saftgrün und lichtgelb herrschen vor. Die Luft ist durch gepreßtes Goldmuster ersetzt, die Landschaft zeigt die übliche Behandlung der Brixner Schule, weite Fernsichten auf baumbesetzte, hügelige, von zahlreichen kleinen Figuren belebte Fluren und felsige, schneebedeckte Berge. Auch die kühnen Wendungen und Verkürzungen der Brixner Schule kommen hier vor; besonders finden wir hier auch wieder die kopfabwärts fliegenden Engel, welche schon vor Michael Pacher der Meister der hl. Katharina in Neustift darstellte. Diese Gemälde dürften, ihrer Herkunft entsprechend, vielleicht von einem Pustertaler Maler des 16. Jahrhunderts, der unter dem vorherrschenden Einfluß der Brixner Schule stand, stammen.

Mit den oben angeführten Werken der Brixner Malerschule aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts hat nun die Kunstrichtung eines tüchtigen Meisters, welcher einige seiner Gemälde mit den Initialen M. R. bezeichnete, so viele Grundzüge gemein, daß er als ein Hauptvertreter jener Brixner Schule oder doch als ein derselben sehr nahestehender Künstler bezeichnet werden muß. Derselbe war zum Teil noch gleichzeitig mit Pacher tätig, lebte jedoch bis ins 16. Jahrhundert hinein. Möglicherweise ist dieser M. R. eine Person mit dem Maler Marx Reichlich, welcher durch ein Schreiben des Kaisers Maximilian an die Innsbrucker Regierung, datiert Neustift, 17. Februar 1508, beauftragt wird, um 300 fl. rheinisch im Schloß Runkelstein (als Nachfolger Jörg Kölderers) die alten Malereien wiederherzustellen.[2]) Hieraus dürfte wohl hervorgehen, daß Marx Reichlich Hofmaler zu Innsbruck war. Außerdem wird aber in den Urkunden des Statthaltereiarchivs in Innsbruck auch ein Meister M. R. als Hofmaler genannt, so daß es sehr wahrscheinlich ist, daß damit Marx Reichlich gemeint sei. Eine ebenfalls noch vorhandene

---

[1*]) Auf den wenig überzeugenden Versuch Walcheggers (Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, 1895, S. 78), die Gemälde aus dem Leben des hl. Johannes und der hl. Sippe in Neustift als Werke des Malers Rupert Polsch, der die von Melicher ganz neugemalten Deckengemälde aus dem Leben des hl. Paulus im ersten Gewölbesystem des Brixner Kreuzganges gemalt hat, zu bezeichnen, sei hier nur hingewiesen, da ein Eingehen in seine haltlose Erörterung sich nicht verlohnen würde.

[2]) Jahrbuch der deutschen Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. III, XXXII, Nr. 2615.

Quittung des Malers Marx Reichlich bezeugt ferner, daß er dem Auftrag des Kaisers sofort Folge leistete und zur Wegzehrung vom Zahlschreiber des Kaisers, Dionysius Braun, 4 G. rh. erhielt.[1]) In dieser Quittung nennt er sich zugleich Maler und Bürger von Salzburg. Es sei des ferneren noch erwähnt, daß auf dem ältesten, mit M. R. signierten Gemälde im Kloster Wilten, als Stifter desselben Erzherzog Sigismund dargestellt[2*]) ist, so daß Meister M. R. schon des letzteren Hofmaler gewesen sein dürfte, sowie daß in einem Raitbuch des Bozner Stadtarchivs unter dem Jahre 1515—16 ein Maler „Marcx" erwähnt wird, welcher „Marienbilder auf die Eisenpuxe" malte, „so man den wirtten in die Häuser gibt".[3])

Wenn nun also wirklich Marx Reichlich derselbe Maler ist, der sich auf mehreren Gemälden mit dem Monogramm M. R. bezeichnete, wie es allen Anschein hat, so scheint freilich der Umstand, daß er Innsbrucker Hofmaler und zugleich Bürger von Salzburg war, meine Annahme zu entkräften, daß er der Brixner Schule zuzuzählen sei. Mit Rücksicht auf den Charakter der mit M. R. bezeichneten Gemälde muß ich aber gleichwohl meine Annahme festhalten und seine Bezeichnung als Salzburger Bürger dahin erklären, daß er entweder dort geboren war, aber schon jung nach Tirol kam, oder aber vor seinem Aufenthalte in Innsbruck eine Zeitlang in Salzburg gelebt und sich dort eingebürgert habe (vielleicht infolge von Verheiratung). Ein Brixner Maler konnte um so leichter seinen Sitz nach Salzburg verlegen, als die Brixner Diözese zum Erzbistum Salzburg gehört und damit die Beziehungen der Geistlichkeit beider Städte jedenfalls sehr rege waren und somit auch ein Austausch von religiösen Kunstwerken und von Künstlern gefördert wurde, wie wir dies ja schon bei Pacher sahen.[4*])

Sein frühestes Bild ist, wenn der darauf befindlichen Bezeichnung Glauben geschenkt werden darf, die oben erwähnte Anbetung der Könige im Kloster Wilten.

Am unteren Ende des Bildes steht folgende, allerdings erst aus der Zeit der Restaurierung stammende Inschrift, die sich in der Angabe des Ur-

---

[1]) Autographensammlung Wieser im Ferdinandeum. Ich marx reichlich maler und burger zu Saltzpurg bekenn mit meiner aygnen hantgeschrifft und fürgedruckten pettschafft das ich nämblich empfanghen habe von Dionisi praun kayserlicher maiestat zallschreiber vier gld reinisch von wegn der zerung so ich than hab von wegn des gemäls auff runcklstain des sag ich obgenannten Dionisi praun quitt ledig und los und ist geschehn am suntag nachmathie im 1508 jar.

3 Schilde auf himmelbl. Grund (Malerwappen)

Marx Reichlich maler mein hanntgeschrifft 27. Februar 1508.

[2*]) Die Klosterüberlieferung, daß in dem Stifter der Erzherzog Sigismund dargestellt sei, scheint eine Bestätigung in dem aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand stammenden Bildnis desselben (ursprünglich in Ambras, jetzt in Wien) zu finden, wovon S. F. Kenner im Jahrbuch der Kunstsammlung des allerh. Kaiserhauses Bd. XIV, Jahrgang 1893, Tafel IX (Fig. 102) eine Wiedergabe veröffentlicht hat. Dasselbe soll nach Kenner (S. 116) angeblich nach einem italienischen Porträt des Erzherzogs hergestellt sein. — Wir finden auf diesem Porträt denselben viereckigen Gesichtsumriß, das starke Kinn, den zusammengekniffenen breiten Mund, wie auf dem Dreikönigsbild in Wilten. Die Nase scheint hier durch den Übermaler eine andere, weniger stumpfe Form erhalten zu haben.

[3]) Th. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 437. Es ist aber fraglich, ob dieser Marx mit Marx Reichlich eine Person war.

[4*]) Daß der Meister M. R. mit Marx Reichlich wirklich eine Person war, habe ich, seitdem obiges geschrieben wurde, mit Bestimmtheit nachgewiesen, wie weiter unten mitgeteilt wird. Außerdem wissen wir jetzt aus O. Fischers „Die altdeutsche Malerei in Salzburg" (Leipzig 1908, S. 215), daß Marx Reichlich 1494 im Salzburger Bürgerbuch eingetragen ist und durch H. Graus (Mitteil. k. k. Z.-K. 1900, S. 63), daß er 1499 von Salzburg aus eine Quittung für eine Tafel ausstellte, die er im Auftrage des Abtes von S. Lambrecht (in Steiermark) gemalt hatte.

hebers und der Entstehung aber offenbar an eine früher darauf vorhandene Inschrift anlehnt.

Sie lautet:

M. R. ping. 1489
PH. Renov. 1645

Dieser PH ist Paul Honegger, der sich, ebenso wie sein Nachfolger, in der Restaurierung dieses Gemäldes, J. Funck 1722, redlich bemühte, den ursprünglichen Charakter desselben möglichst zu verfälschen und zu verdunkeln. Ein übriges ist dann noch vor kurzem durch eine dicke Firnisschicht hinzugetan worden. Von der ursprünglichen Farbengebung des Bildes kann man bei der braunschwarzen Brühe, die das Bild bedeckt, jetzt ebensowenig mehr reden, wie vom Faltenwurf, der zum großen Teil durch spätere Zutaten entstellt ist.

Immerhin läßt sich in den Umrissen der Figuren und einzelner besser erhaltenen Teile sowie in der ganzen Kompositionsweise noch deutlich der Einfluß Michael Pachers erkennen. Besonders die Art, wie Maria sich vorneigt und dem vordersten, knieenden König das Kind entgegenhält, sowie auch die über der Madonna nach abwärts fliegenden Engel mit verkürzten Köpfen und langen, flatternden Gewändern, verraten deutlich Pachersche Schule.

Zwei andere, mit demselben Monogramm M. R. bezeichnete Gemälde in der Galerie zu Schleißheim (Katalog 1885, Nr. 100, 101) sind dagegen in ihrem ursprünglichen Charakter vollständig erhalten. Dieselben stammen laut Inventar von 1807 im Archiv der Alten Pinakothek [1]) aus dem Kloster Neustift und zeigen in der Tat in ihrer breiten Malweise in tiefen, kräftigen Tönen, in der malerischen Gruppierung der Figuren und der wirkungsvollen Behandlung von Licht und Schatten, ferner in der kühnen Verwendung der Perspektive, die auch schon gut durchgeführt ist, den Charakter der Brixen-Neustifter Schule, zugleich aber auch Pachersche Einwirkungen.

Diese letzteren erscheinen hier aber schon viel freier verarbeitet als auf dem ebenerwähnten Bild der hl. Drei Könige des Meisters M. R. von 1489.

Die brüchig-bauschige Stilisierung des Pacherschen Faltenwurfes ist an den Schleißheimer Gemälden bereits fast völlig überwunden und im ganzen durch einen einfacheren, breiteren und natürlicheren Wurf ersetzt. Nur an Einzelheiten, z. B. den Kopftüchern der Frauen, kommen noch brüchige Anwandelungen vor.

Dagegen tritt Michael Pachers Einfluß in gewissen eigentümlichen Verkürzungen und Kopfwendungen sowie in einem etwas kühleren Schmelz des, gleichwohl kräftigen und sammetartig leuchtenden, Kolorits hervor, als er bei den älteren Vertretern der Brixner Schule sich fand.

Das eine dieser unbedingt schon ins 16. Jahrhundert gehörigen Gemälde [2*]) stellt die Heimsuchung [3]) dar (Abb. 39), wobei der Zustand der beiden Frauen, nach einer in der Brixen-Neustifter Schule allgemein üblichen, naiven Darstellungsweise, sehr deutlich sowohl in der körperlichen Bildung wie durch kleine, in goldnem Strahlenkranz vor dem Unterleib der beiden Frauen schwebende Kindlein angedeutet ist.

---

[1]) Wie mir Konservator Bayersdorfer gütigst mitteilte: Ein drittes hierzu gehöriges Gemälde mit derselben Bezeichnung M. R. und der Jahreszahl 1502, ebenfalls aus Neustift, der Tempelgang Marias, befindet sich unter Nr. 14 (Katal. 1902) in der Galerie von Burghausen. Hiervon später.

[2*]) Diese in der ersten Auflage gemachte Zeitschätzung findet sich durch das Bild in Burghausen von 1502 bestätigt.

[3]) Höhe 1 m, Breite 0,81 m.

Maria kommt der Elisabeth von rechts her entgegen, ein dunkelroter Schleier fällt in breitem Wurf vom Kopf über den Rücken herab. Ihr in leuchtendem Dunkelblau gefärbtes Kleid schimmert in weißlichen Lichtern, die Schatten sind ungemein tief. Hinter ihr steht eine Dienerin mit einem Bündel auf dem Kopf,

Abb. 39 Heimsuchung Von Meister M. R. (Marx Reichlich) in Schleißheim
(Aus Jahrb. k. k. Z.-K. 1903, nach Phot. Hauser)

ihr Kragen und Unterkleid sind saftgrün, das Oberkleid kirschrot mit violetten Reflexen und gelblichen Lichtern. Ungemein glücklich verkürzt und für die unmittelbare Anschauung des Malers Zeugnis ablegend ist der Oberkörper dieser Frau, welche sich nach hinten zu einer zweiten Dienerin umwendet. Letztere hält eine Kürbisflasche und ist in blaugrüne und zinnoberrote Gewänder gehüllt, während ein dünner Tüllkragen diese Farben durchschimmern läßt. Elisabeth auf der andern Seite erscheint in bräunlichviolettem Kleid mit rotviolettem

Überwurf und weißem Schleier, während ein Mädchen hinter ihr in karmesinviolettem Oberkleid und saftgrünem Rock in einer weißen, grauschattierten Schürze Brote, in der andern Hand einen Steinkrug trägt. Auf diesem sowohl wie auf dem vordersten Pfeiler des Portikus, vor dem die Gruppe steht, finden sich die oben genannten Initialen M. R., die gut perspektivisch verjüngte Pfeilerhalle schließt mit einer Kapelle ab: weiter hinten sieht man eine Gebirgslandschaft mit steil ansteigendem Weg, der zu einem Schloß führt. Bewundernswert ist, neben der Breite der Zeichnung, die satte, reiche Färbung, welche die verschiedensten Abstufungen derselben Grundfarben harmonisch vereinigt. Zu den tiefen Tönen der Gewänder und der Landschaft stehen die hell schillernden Lichter sowie das lichte Kolorit der Gesichter in lebhaftem, doch nicht hartem Gegensatz.

Dieselben zum Teil kühlen, aber satten, sammetartig schimmernden Töne zeigt das andere Gemälde desselben Meisters, Marias Geburt[1]), welches in einem bürgerlichen Wohnraum mit Freitreppe im Hintergrund eine Szene von packender Plastik und Realität vorführt (Abb. 40). Anna sitzt, mit dem Gesicht gegen den Beschauer, aufrecht in ihrem Bett, das schräg von hinten gesehene Kind liebkosend, das ihr die trefflich bewegte, umschleierte Hebamme sorgsam hinhält. Eine Freundin in vornehmer Kleidung bringt der Wöchnerin einen Napf mit Eiern, ein Mädchen hält ein Tuch zum Abtrocknen nach dem Bad für das Kind bereit, während im Vordergrund zwei junge Frauen die Wiege zurechtmachen. Hinten auf der Treppe sieht man noch ein Mädchen Suppe bringen. Die perspektivisch treffliche Zeichnung im Vereine mit tiefer, harmonischer Färbung und wirkungsvoller Beleuchtung verleiht diesem Bild trotz der unschönen und einförmigen, blassen Frauentypen eine packende Unmittelbarkeit. Pachersche Einflüsse lassen sich hier selbst in einzelnen Wendungen wahrnehmen. Doch die Kraft und Tiefe der Färbung, die breite Malweise deuten zugleich auf Brixner Schulung hin.

Das Gegenstück zu diesem Bilde, von annähernd gleichen Maßen (Höhe 0,85, Breite 0,79) finden wir in dem Tempelgang Marias in der k. Gemäldesammlung von Burghausen (Katalog 1902, Nr. 14).

Links, unter einem Podest der zum Tempel emporführenden Treppe, öffnet sich eine Spitzbogenarkade von graugrünlicher Färbung, in deren Zwickeln ein steinfarbenes Medaillon mit einer Kaiserbüste in Profil und der Inschrift C. I. M. (Caesar Imperator Maximus) und daneben die Inschrift: M. R. 1502 angebracht ist. Oben steht der sich vorbeugende Oberpriester in weißem Unterkleid und rotem Damastobergewand, der kleinen Maria die Hände entgegenstreckend. Diese mit blondgelocktem im Profil gesehenem Kopf, in schwärzlichem (ursprünglich wohl dunkelblauem) Gewand steigt mit gefalteten Händen die Treppe empor. Hinter ihr steht Anna in faltenreichem, rötlichem Gewand mit tiefkirschroten Schatten und gelblichen Lichtern, mit weißem Kopftuch. Ihr folgt eine behäbige Frau in grünem Kleid und bräunlichgrauem Mantel. Zwischen beiden Frauenköpfen ist der Kopf des Joachim sichtbar, mit rötlichem Vollbart und derben Bauernzügen.

Im Hintergrund des Bildes öffnet sich eine Säulenhalle mit Kompositkapitälen und dicken Wülsten darunter. Rund- und Spitzbögen kreuzen sich in mannigfachen, perspektivischen Verschneidungen.[2*])

[1]) Höhe 0,83 m, Breite 0,78 m.

[2*]) Abb. in Mitt. f. salzb. Landeskunde 1907, S. 130.

Abb. 40 Geburt Marias Von Meister M. R. (Marx Reichlich) in Schleißheim
(Aus Jahrb. k. k. Z.-K. 1903, nach Phot. Hauser)

Zu demselben Marienzyklus des Meisters M. R. gehört auch ein Gemälde der Vermählung Mariens in der städtischen Galerie von Augsburg[1*]), welches dieselbe Malweise und Auffassung wie die zwei Gemälde dieses Meisters in Schleißheim zeigt (Abb. 41).

[1*]) Katalog von 1869 Nr. 39, 1899 Nr. 155. Höhe 0,99 m, Breite 0,81 m, also fast dieselben Maße wie die der Heimsuchung. In der ersten Auflage reihte ich auch das Bild der Verkündigung in Augsburg (Kat. 1899 Nr. 154, Höhe 0,98 m, Breite 0,95 m) derselben Gruppe ein. Obwohl es nun allerdings den alten Pacherschen Gewandstil noch etwas ausgesprochener zeigt als die übrigen Marienbilder des Meisters M. R., so erinnert es doch in den Mundbildungen auch an diesen. Auch ist es gleicher Herkunft und wird auch im Katalog als Gegenstück zu Nr. 155 bezeichnet, dem es in den Maßen ziemlich nahekommt. Wenn also auch vielleicht nicht von M. R. selbst, so dürfte es doch zu demselben Altar gehört haben, wie die anderen Marienbilder.

Wenn wir nun die Gemälde des Meisters M. R. in Schleißheim mit demjenigen von 1489 in Wilten vergleichen, so tritt, abgesehen von der Einwirkung Michael Pacherscher Auffassung, welche sich hier wie dort erkennen läßt, doch ein großer Unterschied in der ganzen Formenbehandlung zwischen den Wiltner und den Schleißheimer Bildern hervor, so daß man sich einen solchen Übergang von der Art des 15. zu derjenigen des 16. Jahrhunderts bei einem und demselben Künstler ohne Zwischenstufen kaum denken kann. Diese Zwischenstufen glaube ich nun gleichfalls gefunden zu haben, wenn auch nur auf Grund der Stilvergleichung.[1*]) Als eine solche Zwischenstufe betrachte ich zunächst zwei Altarflügel aus der Waldaufschen Kapelle in der Pfarrkirche von Hall, welche im Sommer 1890 auf der Ausstellung in Hall zu sehen waren und jetzt im städtischen Archiv daselbst aufbewahrt werden. Dieselben sind auf beiden Seiten bemalt, auf Gipsgrund in Öl, und zeigen auf den Vorderseiten die knieenden Stifter mit Schutzpatronen, auf der Rückseite des Stifterbildes die heiligen Drei Könige, auf der Rückseite des Stifterinnenbildes die Geburt Mariens. Im Stil vertreten diese Gemälde den Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert, was damit übereinstimmt, daß die Kapelle im Jahre 1500 vollendet und 1505 eingeweiht wurde.[2*])

Abb. 41 Vermählung Mariens Augsburg
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Das Bild des Stifters zeigt uns diesen, den Ritter Florian Waldauf, in grauschwarzer Eisenrüstung mit vergoldeten Rändern und weißen Lichtern in einer gotischen Kirchenhalle knieend. Vor ihm öffnet sich ein niedriges Portal, über welchem an einer eisernen Querstange zwei goldene Ketten mit goldenen Greifen daran herabhängen. Die Glieder der einen Kette sind S-förmig, die der anderen zeigen die Form

1*) Auf andere zwischenliegende Werke des Künstlers hat seitdem O. Fischer in seiner Abhandlung: „Marx Reichlich usw." (Mitteil. f. Salzburger Landeskunde 1907) hingewiesen, worauf an späterer Stelle zurückzukommen ist.

2*) Über das „gegenständliche Interesse" dieser Votivtafeln, welches nach Stiassny in meiner Beschreibung „zu kurz gekommen ist", siehe diesen (Rep. f. K. 1903. S. 28).

eines T mit mittlerem Knauf. Darunter hängt das Wappen, welches im ersten und vierten Feld verschlungene goldene Greifenköpfe (mit Hals) auf schwarzem Grund, im zweiten und dritten Feld zwei weiße Zickzacklinien übereinander auf rotem Grund zeigt. Aus dem Portal schlagen Flammen (offenbar des Fegefeuers) dem Ritter entgegen, welche ein hinter ihm aufrechtstehender Mann mit rotem Fürstenhut, rotem Sammetwams und Beinrüstungen vermittelst eines Holzschaffs zu löschen sucht. Dieser fürstliche Mann, dessen edles Antlitz mit gebogener Nase ein reicher, bis auf die Schulter fallender blonder Lockenschmuck umrahmt, stellt der Tradition und den Gesichtszügen gemäß den Kaiser Maximilian, jedoch in der Gestalt des Namenspatrons des Ritters, des heiligen Florian, dar, welcher seine Rechte wohlwollend auf die Schulter des Ritters legt.

Hinter dieser Gruppe steht in voller Rüstung, etwas steif bewegt, der heilige Georg mit langem, lockigem Haar und einer roten, turbanartigen Kopfbedeckung, über der zwei mächtige, rot und weiß gefärbte Straußenfedern wallen. Mit der Linken stößt er dem Drachen zu seinen Füßen den abgebrochenen Speer in den Schlund, mit der Rechten schwingt er sein Schwert, ihm den Garaus zu machen.

Im Vordergrund vor dem Ritter kniet noch sein Söhnchen in rotem Mantel und mehrfarbig gestreiften Beinlingen, gleichfalls mit dem Wappen.

Die Halle öffnet den Ausblick auf perspektivisch dargestellte Gebäude und Straßen.

Der Gesamtton des Bildes und insbesondere des Fleisches ist bräunlich, wozu allerdings auch die wiederholte Überfirnissung beiträgt.

Die Vorderseite des Gegenbildes zeigt uns die knieende Freifrau von Waldauf, eine starke Gestalt in prächtigem, rotdamastenem Kleid mit breitem, goldschwarzem Brokatbesatz, an welchem trotz des verdorbenen Zustandes die gute Stoffbezeichnung noch erkenntlich ist. Ihr Haupt bedeckt eine goldgestickte, perlenbesetzte Haube. Hinter ihr steht, sie der Gnade Gottes empfehlend, eine fürstliche Frau, der Überlieferung zufolge Maria von Burgund, mit reicher edelsteinbesetzter Fürstenkrone mit goldenen Spangen und grüner Seidenfüllung, in schwarzgoldenem Brokatkleid. Sie hält einen Zettel mit der Aufschrift: „Ora pro nobis deum“.[1*])

Weiter rechts sitzt erhöht, inmitten eines Chores von betenden Nonnen und Mönchen eine gleichfalls gekrönte Nonne in braunem Mantel mit weißem Kreuz.[2*]) Über ihr stürzt sich kopfüber ein Engel mit langem, noch knittrig flatterndem Gewand herab, der auffallend an den Engel auf dem Bilde des Meisters M. R. von 1489 in Wilten erinnert, ebenso wie er auf die Pachersche und Brixner Schule hinweist.

Auf der Rückseite des ersten Bildes sind, wie erwähnt, die heiligen Drei Könige dargestellt. Links sitzt Maria, etwas ältlich, mit abgewandtem Kopf, und hält das mit einem Hemd bekleidete Kind auf ihrem Schoß. Das Hemd zeigt noch etwas knittrigen Faltenwurf. Vor ihr kniet ein König in reichem Gewand, dessen in der Farbe fast unkenntlich gewordenes Brokatgewand durch die pastos aufgetragenen Muster auffällt; der zweite König, etwas weiter zurück und mehr

---

[1*]) Nach Stiassny a. a. O. S. 28 wäre es die hl. Barbara, als Namenspatronin der Freifrau von Waldauf, was jedoch die oben erwähnte Porträtdarstellung der Maria von Burgund nicht ausschließt.

[2*]) Nach Stiassny a. a. O., S. 28 die schwedische heilige Brigitta, deren Verehrung der Ritter Florian zu Waldauf gefördert hatte, auf dessen Kosten ihre „Revelationes“ 1500 bei Koburger in Nürnberg erschienen.

nach rechts stehend, neigt sich grüßend vor, in der Linken einen Becher, in der erhobenen Rechten den gekrönten Turban des vorderen Königs emporhebend. Die ganze Figur ist sehr verschmutzt und nachgedunkelt, viele Stellen im Bilde sind ganz abgeschabt. Zuhinterst in der Mitte des Bildes steht in Vorderansicht ein bartloser Negerkönig mit Stumpfnase und dickem Mund, sein Haupt ist mit einer runden Mützenkrone bedeckt.

Die Rückseite des Stifterinnenbildes zeigt, wie gesagt, die Geburt Mariens. Die Wöchnerin sitzt in der Vorderansicht im Bett mit hoher, gotischer Rücklehne, vor ihr ist ein schwerer roter Vorhang in fließenden Falten zurückgerafft. Ihren Kopf bedeckt bis über die Stirn ein weißes Kopftuch. Die Hände liegen gut verkürzt vor ihr auf dem Bett. Neben ihr rechts steht in Profil ein Mädchen, das ihr eine große, metallene Speiseschüssel bringt.

Das Profil dieses Mädchens mit der rundlichen Nase stimmt fast genau mit dem Profil eines Mädchens auf der Geburt Marias von M. R. in Schleißheim überein.

Weiter vorn rechts steht eine Gruppe von Frauen mit Kopftüchern; die eine, ihr Antlitz schief im Dreiviertelprofil nach abwärts neigend, in rotem Kleid, trocknet, wie es scheint, das Kind, welches auf Polstern auf einem Tisch in diagonaler Verkürzung liegt. Sowohl der verkürzte Kopf der Frau, wie das Kind, zumal auch in seinem breiten, verkürzten Gesicht erinnern lebhaft an Pachers Stil, zugleich aber auch an die Geburt Mariens des Meisters M. R. in Schleißheim. Dasselbe gilt von zwei anderen Frauen, die eine in Viertelprofil, die andere in Vorderansicht, welche hinten am Tisch stehen.

Vorn links kniet eine Frau, die Wiege herrichtend, das Haupt in Vorderansicht neigend, in dunkelblauem Kleid mit aufgeschürzten Ärmeln. Hinter den Frauen öffnet sich ein Bogen. Der Gesamtton ist auch hier tiefbräunlich, der Zustand des Bildes ein sehr verdorbener; zwar finden sich keine Übermalungen, aber mehrfach nachgedunkelte Firnisschichten darauf, an vielen Stellen ist die Farbe abgebröckelt. Die genaue Prüfung dieser Gemälde ergibt mit Bestimmtheit die geistige Zusammengehörigkeit derselben sowohl mit dem Gemälde der hl. Drei Könige von 1489 in Wilten als mit den Marienbildern in Schleißheim.

Die Gemälde der Waldaufschen Kapelle müssen demnach ebenfalls vom Meister M. R. gemalt sein und dürften eine Zwischenstufe zwischen dem Wiltner und den Schleißheimer Gemälden dieses Meisters bilden. Sie zeigen einerseits noch manche Spuren des altertümlicheren Stiles des Gemäldes von 1489, so z. B. in der Stellung des hl. Georg, in dem Gewand des Kindes auf der Anbetung der Könige, in gewissen harten Fingerbewegungen, in dem fliegenden Engel auf dem Stifterinnenbild, andererseits aber zeigen sie eine Menge von Übereinstimmungen mit der Auffassungsweise der Marienbilder in Schleißheim, so in der guten Stoffbezeichnung, in den Verkürzungen und Typen einzelner Frauenköpfe, in dem Streben nach breiteren Formen und einfachen, natürlichen Wendungen, in der vorherrschenden Einfachheit und fließenden Natürlichkeit des Faltenwurfes usf.

Aber wir sind mit dem Meister M. R. noch nicht zu Ende. Den Waldaufschen Bildern schließt sich wieder eine andere Gruppe von Gemälden an, gleichfalls im Kloster Wilten, welche ebenfalls dem Meister M. R. zuzusprechen sein dürften. Es sind dies zwei kleine[1]), auf beiden Seiten bemalte Altar- oder Predellenflügel, welche:

[1]) Höhe 0,64 m, Breite 0,53 m.

1. Die Anbetung der Könige und auf der Rückseite Anna selbdritt,
2. Die Anbetung der Hirten und rückwärts die Heimsuchung

zeigen.

Die Anbetung der Könige (Abb. 42) zeigt fast genau dieselbe Komposition wie diejenige am Waldaufschen Altar, nur in umgekehrter Ordnung, so daß Maria rechts sitzt, die Könige von links nahen. Maria ist hier etwas jünger, aber ebenfalls mit ernstem Blick halb abgewendet. Sie trägt ein hellkarmesinfarbenes Kleid mit weißlichen Lichtern und Reflexen und darüber einen blauen Mantel. Der knieende König zeigt auch einen sehr ähnlichen Greisenkopf mit hoher Stirn und in starkem Winkel vorspringender, aber nicht gebogener Nase, wie auf dem Waldaufschen Bilde; ebenso bedeckt auf dem Wiltner Bilde seinen Rücken in ähnlicher Weise ein reich mit Gold gestickter Kragen über rotem Mantel wie auf jenem. Fast völlig gleich sind auch die beiden anderen Figuren auf beiden Bildern, nur auf dem Wiltner viel besser dargestellt. Der sich vorbeugende, einen grünen Damastmantel mit gelben Lichtern und Reflexen tragende König zeigt hier wie dort denselben länglichen, von einem Vollbart umrahmten Kopftypus, dieselbe sammetne, turbanartige Kopfbedekkung mit einer Agraffe vorn, von der aus sich strahlenförmig kleine Federn ausbreiten; hier wie dort erhebt er die rechte Hand mit dem gekrönten Turban des vorderen Königs, während die vorgestreckte Linke einen Kelch hält. Am schlagendsten ist endlich die Übereinstimmung der Typen, der Stellung, der Gewandung und Kopfbedeckung an dem in der Mitte zu hinterst stehenden, in einen weißen Mantel gehüllten Negerkönig auf beiden Bildern. Von dem reich ausgebildeten, landschaftlichen Hintergrund mit Städten, Bergen, Flüssen und kleinen Figuren auf dem Wiltner Bild ist leider auf dem Waldaufschen Bild nichts mehr zu sehen. Zu bemerken ist noch, daß die Färbung auf dem Wiltner Bild tief und harmonisch, der Faltenwurf geschmackvoll und natürlich, jedoch noch mit leisen Anklängen an die brüchige Stilisierung behandelt und die Stoffbezeich-

Abb. 42 Anbetung der Könige (Von Meister M. R.) Wilten (Phot. Hoefle, Augsburg)

nung der Gewänder, mit den schimmernden Reflexen der Seide und des Sammets, sehr gut angegeben ist.

Anna selbdritt (Abb. 43) ist eine vorzüglich gezeichnete, fein empfundene und in jeder Beziehung sorgfältig durchgeführte Gruppe. Anna sitzt mit mütterlicher Besorgtheit in ihren ernsten Zügen auf einem Steinbalkon, einer mannigfach von Hügeln und Tälern durchzogenen Landschaft mit einem sich in der Ferne schlängelnden Fluß und allerlei kleinen Figuren den Rücken zukehrend. Unter letzteren sieht man eine sehr geistreich skizzierte Genregruppe von Schülern mit ihrem Lehrer, ein Bettelweib usf.

Abb. 43 Anna selbdritt (Von Meister M. R.) Wilten

Annas Antlitz ist nonnenhaft von einem weißen Tuch umhüllt, über welchem außerdem der über den Kopf gezogene und in kräftigen, breiten, wiewohl noch ein wenig brüchigen Falten herabfallende blaue Mantel liegt. Auf ihrem linken Schenkel tänzelt das feiste Christkind von guter plastischer Durchführung und hält sich an den Fingern, welche ihm die liebliche Maria entgegenreicht. Mariens noch etwas brüchiger Gewandwurf des hellroten Kleides erinnert an das Gewand des Christuskindes auf dem Bilde der Drei Könige des Waldaufschen Altares. Gewisse senkrechte Parallelfalten unter dem Halse Annas kommen ähnlich am Waldaufschen Bilde und auf der Vermählung Marias in Augsburg vor. Der gestreckte, lange Zeigefinger Mariens erinnert an ähnliche Votive auf dem Waldaufschen Bilde wie auf den Schleißheimer Gemälden des Meisters M. R.

Ebenso findet man die strahlenförmig auseinanderliegenden Finger Annas, womit sie den Rücken des Christkindes hält, ganz ähnlich bei Maria auf dem Dreikönigsbild des Waldaufschen Altares. — In ganz schlagender Weise stimmt aber der Kopf der hl. Anna mit dem Kopf der gekrönten Nonne (Brigitta) auf dem Waldaufschen Stifterinbild überein. — Hier wie dort dieselbe Neigung, dieselben ernst sinnenden Augen, dieselbe Modellierung der geraden, aber kräftigen Nase, dieselben scharfen Züge an deren Flügeln, derselbe milde und doch strenge Ausdruck des geschlossenen, ausgeprägten Mundes mit den scharfen Mundwinkeln.

dasselbe von starken Schatten umrahmte, runde Kinn, dieselbe bewegte Wangenkontur.

Auf der Vorderseite des zweiten Flügels sehen wir die Anbetung der Hirten (Abb. 44). Maria in hellkarmesinenem Kleide und blauem Mantel kniet vor dem Kinde, das in einem roh erneuerten goldenen Strahlenkranz auf einem Korbe liegt, während rechts davon, auf der anderen Seite, ihm zugewendet, der hl. Joseph in grauem Kittel kniet. Ein anmutiger kleiner Engelchor singt über der Gruppe Hosianna. Aus einem Hause schauen zwei Hirten, derbrealistische, gut modellierte Gestalten, auf das Kind.

Abb. 44 Anbetung der Hirten (Von Meister M. R.) Wilten

Das Bild der Rückseite, die Heimsuchung[1*]) (Abb. 45), zeigt uns Maria in grünem Gewand, mit blauem Mantel, Elisabeth in rotem Mantel mit hellen Reflexen. Sie hält in der Rechten ein Brot, in der Linken, welche herabhängt, eine feingearbeitete Silberkanne. Im Hintergrund sieht man auf einem waldigen Berg dem hl. Hubertus den Hirsch mit dem Kreuz im Geweih erscheinen, weiter vorn sieht man ihn mit seinen Hunden zur Jagd ziehen, rechts im Hintergrund läßt ein Mann seinen Hund aufwarten. Die kleinen Gestalten des Hintergrundes sind sehr geistreich, genrehaft skizziert, die Landschaft ist etwas flüchtig ausgeführt, auch das ganze Bild ist weniger fein in der Durchführung als die übrigen.

Die erwähnten geistreich angedeuteten Figuren des Hintergrundes findet man in ganz ähnlicher Weise auf den Bildern des Meisters M. R. in Schleißheim (s. Exkurs VII im Anhang).

Daß dieser Meister M. R., welcher möglicherweise ja ein Salzburger Schüler des Michael Pacher war, vielleicht in der Zeit von 1479—81, da dieser am Wolfgangaltar arbeitete (da wenigstens ein Einfluß Pachers auf ihn unverkennbar ist), dennoch aber, seiner fertigen Ausbildung nach, der Brixen-Neustifter Schule des 16. Jahrhunderts zuzuzählen sein dürfte, das scheint aus so manchen Eigen-

[1*]) Nach O. Fischer a. a. O. die hl. Elisabeth und eine Nonne. — Sollte aber der Maler nicht vielleicht die biblische Elisabeth mit den Attributen der hl. Elisabeth von Ungarn versehen haben?

tümlichkeiten seines Stiles hervorzugehen, welche an die oben geschilderten Gemälde jener Schule erinnern. Denn er hat mit derselben nicht nur die Anknüpfung an den Pacherschen Stil, an dessen architektonisch-perspektivische und landschaftliche Bildvertiefung, an seine Figurenverkürzung und Belebung der Mittel- und Hintergründe durch verjüngte Figuren und Gruppen, sondern zugleich auch die über Pacher hinausgehende malerische Breite des Vortrags, Vereinfachung des Gewandwurfs, tiefere, geschlossenere Färbung gemein, deren kräftiger, zum Teil pastoser Vortrag bei ihm wie bei jenen durch die Anwendung der Ölfarbe wesentlich unterstützt wird. Dabei weichen aber doch zugleich, besonders seine reiferen Werke, ganz wesentlich von allen denen der Brixner Schule ab, welche oben geschildert wurden, was um so mehr betont werden muß, als in dieser Hinsicht neuerdings bisweilen die nötige Unterscheidung außer acht gelassen wird.[1*])

Abb. 45 Maria Heimsuchung (Von Meister M. R.) Wilten

Er unterscheidet sich aber wesentlich von allen Vertretern dieser Richtung (mit Ausnahme vielleicht des Meisters des hl. Augustin, der ihm in dieser Beziehung am nächsten kommt) durch seine zwar gleichfalls tiefe und kräftige, zugleich aber nicht so bräunliche, weniger schwere, leuchtendere Farbengebung, die sich nicht nur durch eine reiche Abstufung derselben Grundfarben, sondern auch durch eine glückliche Gegenüberstellung von warmen und kühlen Tönen auszeichnet, unter denen neben verschiedenen Arten des Rot, vom Rosa, Lichtrot, zum leuchtendsten Rubinrot und Purpur, besonders auch ein warmes Dunkelblau, ein leuchtendes, gelbgehöhtes Saftgrün und ein bald mehr braun, bald rot gebrochenes Violett hervortreten und durch viel gebrochenes Weiß durchsichtiger Schleier, Hauben, Tücher usf. gehoben werden. — Was seiner Färbung einen besonderen Reiz verleiht, das sind die feinberechneten Licht- und Reflexwirkungen, im Gegen-

[1*]) So wurde z. B. anläßlich der Erwerbung der v. Seppschen Heiligen für die alte Pinakothek in München in einem Artikel der „Münchner Neuesten Nachrichten" vom 18. Januar 1910, gezeichnet: -h-, dieses Werk dem Marx (nicht Max, wie irrtümlich gedruckt war) Reichlich zugeschrieben. Auch sind sie mit dessen Namen jetzt in der K. Pinakothek bezeichnet.

satz zu weichen Mitteltönen und tiefen, breiten Schatten. Hierdurch, wie durch die verschiedene Art der Behandlung des bald mehr in ruhigen breiten Linien fließenden, bald mehr bewegten und in feines Gefältel aufgelösten Gewandwurfes gelingt es ihm, sowohl die Eigenschaft der verschiedenen Stoffe (Sammet, Seide, Tuch, Leinen) sowie auch die Art, wie sie sich den Körperformen anschließen und deren Bewegungen folgen, trefflich zu charakterisieren und zugleich die Figuren ungemein lebenswahr und plastisch im Raume einzuordnen. Hierin wird er durch die natürliche Einfachheit, aber zugleich eine gewisse kühne Unbefangenheit unterstützt, mit der er in ungesuchtester Weise einzelne Teile der Figuren perspektivisch in die Tiefe des Raumes hineinragen und sich verjüngen läßt. Auch hierin erwies er sich freilich als Nachfolger der Pacherschule, deren Verjüngungs- und Verkürzungstendenzen er aber in einer malerisch freieren Weise durchführte.

Abb. 46 Hl. Sebastian, hl. Rochus Von Andre Haller
Im Ferdinandeum, Innsbruck

Meisterhaft hat er auch die architektonische Raumvertiefung gehandhabt und zwar für diese, im Gegensatz zur Pacherschule und auch zu den meisten Werken der Brixner Schule des 16. Jahrhunderts, bereits die Formen der Renaissancearchitektur verwendet[1*]), neben denen er anfangs zwar auch noch romanische — aber nicht gotische — Bestandteile verwertet, um in seinen letzten Werken schon einer ausgesprochenen italienischen Renaissance zu huldigen. Auch dies spricht dafür, daß er in Italien selbst gewesen ist.[2*])

Dieselben Vorzüge des Lichter- und Schattenspieles, welches seinen ruhig und sicher im Raum stehenden und sich bewegenden Figuren jene malerisch-lebendige Unmittelbarkeit verleiht, weiß er auch in den Räumen selbst in Ergänzung der Linearperspektive, in feiner Abstufung auszuprägen; auch hierin war er ein gelehriger und fortgeschrittener Schüler des Michael Pacher. Besonders

[1*]) Solche finden wir außerdem nur im Pauluszyklus angedeutet, wo ein tonnengewölbter Raum mit Kassetten, Kandelabersäulen u. dgl. vorkommen.

[2*]) Vergleiche die später folgende Abhandlung: „Reisestudien usw.“.

liebte er es auch, weiter zurückliegende Räume oder Gebäude durch einfallende Lichter, im Gegensatz zu Schattenpartien des Vorder- oder Mittelgrundes, zu beleben und dadurch die Tiefenwirkung der Räume zu vermehren.

In der Landschaft hat er denselben hohen Horizont, wie die übrigen Brixner Maler seiner Zeit, auch belebt er sie mit ähnlichen, keck skizzierten, kleinen, genrehaften Gruppen, doch behandelt er sie bedeutend sonniger und luftiger als diese und weiß die Entfernungen deutlicher auseinanderzuhalten.

Besonders unterscheidet er sich auch, zumal von dem Meister der v. Seppschen Heiligen, durch ein gänzlich verschiedenes, seelisches Empfinden, das sich in seinen Gestalten und ihrem physiognomischen Ausdruck kundgibt.

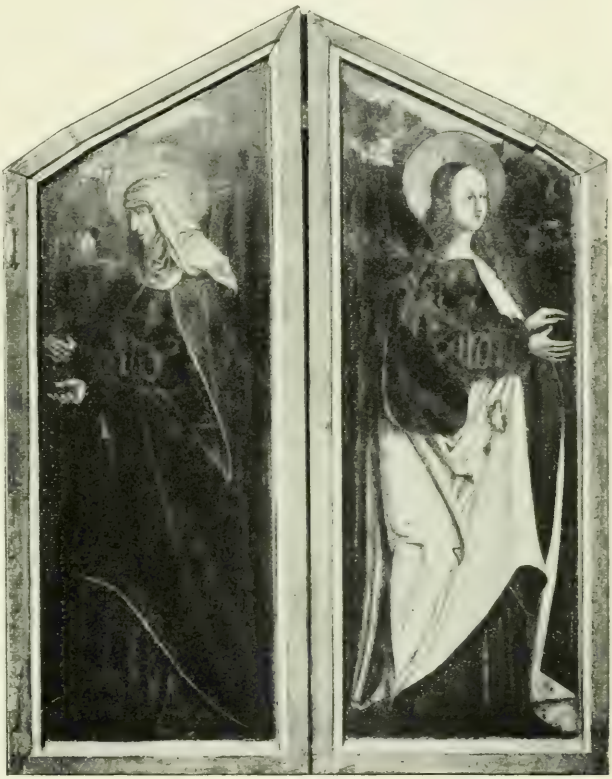


Abb. 47 Heimsuchung Von Andre Haller
Im Ferdinandeum, Innsbruck

Während dieser letztgenannte Meister in den wie aus Stein gehauenen, hart modellierten Köpfen des hl. Jakobus und Stephanus am v. Seppschen Hauptbild einen feierlichen Ernst, in den dazu gehörigen Marterbildern der beiden Heiligen in Schleißheim eine brutale Kraft und Wut in den Bewegungen wie in den verzerrten Physiognomien der Feinde und Henker der Heiligen kundgibt, so prägt sich in den Gestalten des Marx Reichlich mit Ausnahme einiger gespreizter Könige und Ritter auf seinen noch ganz unter Pacherisch-mantegneskem Einfluß stehenden Jugendbildern (Dreikönigbild in Wilten und Waldaufsche Votivbilder in Hall) durchweg eine gelassene Gemütlichkeit, ein ruhiges, naturwüchsiges, doch selbstbewußtes Phlegma in den Bewegungen sowohl, wie im Ausdruck der Köpfe aus.

Dieses weiche, ruhige Empfinden, welches ihn jede heftige Bewegung vermeiden ließ und im schärfsten Gegensatz zu den gewaltsamen Kraftäußerungen der meisten Brixner Maler (schon vom Katharinenaltar an) steht, dürfte vielleicht am ehesten als ein Einschlag Salzburgischer Kunstweise in den im übrigen eng mit der Brixner Schule verwachsenen Stil des Marx Reichlich sein.[1])

[1]) Nur der Meister des hl. Augustin und der hl. Sippe in Neustift, sowie der ihm verwandte Meister der v. Vintlerschen Bildtafel nähern sich ihm in dieser gewissen phlegmatischen Ruhe

Jenes Empfinden kommt bei ihm besonders deutlich in den Frauengestalten zur Geltung, welche er mit Vorliebe geschildert hat. — In ihren etwas einförmigen Typen, mit den hohen Stirnen, den sanft und klug blickenden Augen, dem feingeschnittenen, etwas spießbürgerlich frommen Mund mit herabgezogenen Mundwinkeln, in ihrem zarten, lichten Fleischton, in ihren bürgerlichen Trachten und Obliegenheiten, die sie mit ruhiger Sicherheit erfüllen, ist der malerisch behagliche Sinn des Meisters so ausgeprägt, daß er schon dadurch allein sich von allen anderen Malern seiner Zeit und Umgebung deutlich unterscheidet, es sei denn, daß Bilder in seiner Art von Schülern oder Gesellen desselben geschaffen worden wären. Zu diesen gehören aber jedenfalls weder der Meister der v. Seppschen Heiligen in seiner knorrigen Eigenart, noch andere der genannten Vertreter der Brixner Malerschule.

Aus der Brixner Schule ging endlich auch *Andreas Haller* hervor, der einzige Künstler derselben, von dem wir ein mit seinem vollen Namen bezeichnetes Werk noch besitzen, welches die Grundlage bildet zur Erforschung seiner übrigen Arbeiten oder mindestens der Arbeiten aus der Werkstatt, der er angehörte, falls er nicht deren Haupt war.

Im Ferdinandeum zu Innsbruck befinden sich unter Nr. 43 und 44 zwei Altarflügel (Höhe 1,41 m, Breite 0,54 m) mit den Figuren des hl. Rochus und Sebastian (Abb. 46) und auf den Rückseiten der Heimsuchung (Abb. 47), von denen der eine mit dem hl. Rochus die Unterschrift trägt: „Andre Haller[1*]), Maller zu Brixen“.[2*])

---

der Figuren; doch sind beide weniger weich und geschmeidig in ihren Formen; insbesondere unterscheidet sich der Meister des hl. Augustin von ihm durch eine gewisse Wucht der Gestalten und die großen, starren, fast hervorquellenden Augen seiner ernsten Gesichter.

[1]) Siehe Exkurs IX.

[2*]) Diese beiden Flügel gehörten ursprünglich zu einem Altar, der sich, zufolge einer handschriftlichen Aufzeichnung von Sinnacher, noch 1818 in der Kuratiekirche von Durnholz im hinteren Sarntal, der Diözesanbeschreibung von Neeb und Atz, (II. Heft, Bozen,) nach im Jahre 1881 in der Gruft auf dem Friedhof in Durnholz befand. — Die Flügel gelangten im Jahre 1827 (Bericht im „Boten von und für Tirol und Vorarlberg“, Jahrgang 1827, S. 168) durch Vermittlung des Mandatars, des k. k. Forstmeisters Bacher zu Bozen, in das Ferdinandeum, während der Schrein und Sarg des Altars mit der Schnitzfigur der Madonna in ersterem (nach dem Tirol. Boten 1827 mit „geschnitzten Figuren aus der hl. Geschichte“) in den Besitz des Herrn Franz von Zallinger in Stillenburg bei Bozen übergingen. Die Predellaflügel fehlen auch hier, wogegen seitlich von der Predellanische (dem Sarg) noch die Bilder des hl. Nikolaus und Leonhard erhalten sind. — Die nach Innsbruck gekommenen Flügel ließ Herr von Zallinger an seinem Teil des Altars durch neue ersetzen. Die in Innsbruck befindlichen Flügel stimmen in ihrer größten Höhe mit den Maßen des Schreines bei Herrn von Zallinger überein. Die Abschrägung der Flügel in Innsbruck ist erst nachträglich vorgenommen worden, wodurch auch die Nimben der oben genannten Heiligen durchschnitten wurden.

Die oben angeführte Unterschrift mit dem Namen des Malers *Andre Haller* am Rahmen des hl. Rochus bildet den Schluß der Inschrift auf dem Zallingeraltar, welche lautet: „Ano dni 1513 jar Am sambztag vor partholomey ist das werck geseczt un gemacht worden durch mayster.....“ Dieser Vorderteil der Inschrift wurde schon in dem angeführten Bericht des Tiroler Boten von 1827 ziemlich getreu mitgeteilt, jedoch mit Hinzufügung des Malernamens, der nach dieser Angabe noch einmal an einem der Flügel in Innsbruck vorkommt, während er in der Tat sich nur hier befindet.

Auch teilte der Tiroler Bote (1827) nicht mit, wo sich der übrige Teil des Altars mit der Inschrift befinde. — Zudem wurde nun noch der erste Teil der Inschrift (am Zallingeraltar) mehrfach falsch gelesen; in den „Mitteilungen für christliche Kunst“, Innsbruck 1867, I. Heft, S. 24 ist, neben anderen Ungenauigkeiten, statt des Schlußwortes „mayster“ *Geifner*, in der angeführten Diözesanbeschreibung von Neeb und Atz: *Gayler* gelesen worden. Durch diesen scheinbaren zweiten Künstlernamen ist eine heillose Verwirrung entstanden und die Zusammengehörigkeit der Teile in Stillenburg und Innsbruck zweifelhaft geworden. Die endgültige Lösung dieses Wirrsals, auf das ich in der ersten Auflage dieser Schrift hinwies, ist durch den verdienstlichen,

Die Figur des hl. Rochus stützt das Körpergewicht auf das linke Standbein, während das rechte mit ausgeknickter Kniebeugung und auswärtsgewendetem Fuß zurückgesetzt ist. Die Figur ist demnach, mit einer Viertelwendung nach links, als langsam schreitend dargestellt: der fast melancholisch geneigte Kopf ist nach rechts gewendet. Der linke Fuß ist ganz in Vorderansicht verkürzt, der andere (rechte) in halber Verkürzung mit stark ausgehöhlter Sohle. Kräftige Schlagschatten fallen von den Füßen über den grünlich gefärbten Boden hin. Die linke Hand ist auf den Pilgerstab gestützt, mit der rechten hebt er den Mantel vom Oberschenkel empor, dessen Wunde entblößend. Die Unterschenkel bedecken weiße Strümpfe, die Füße sind beschuht. Über eine dunkelbraune, fast schwarze Kutte fällt ein kirschroter Mantel mit saftgrünem Futter, mit gelben Lichtern und asphaltbraunen, warmen Lasuren. Der Kopf, vom Pilgerhut bedeckt, zeigt bräunliche Schatten und weißliche, fette Lichter.

Das Gegenstück, der hl. Sebastian, setzt den linken Fuß vor, neigt den von blonden Locken umrahmten Kopf und hält in der Linken ein Bündel Pfeile. Die fast in Vorderansicht dargestellten Füße sind stark unterhöhlt, die bloßen Beine mager und etwas steif, mit hartem Absatz der Waden. Auch der halbentblößte Leib, über den er mit der verzeichneten Rechten einen roten Mantel mit blauem, rosa reflektierendem Futter zieht, ist etwas kümmerlich, die Taille stark eingeschnürt. Das Fleisch zeigt bräunliche Schatten. Den Hintergrund bildet auf beiden Bildern ein Teppich, darüber ein gepreßtes Goldmuster.

Die weiblichen Gestalten der Heimsuchung auf der Außenseite der Flügel[1*]) zeichnen sich weniger durch Anmut oder Ausdruck, als vielmehr durch den Schmelz der Farbengebung aus. Maria zeigt ein etwas flau empfundenes Gesicht von länglichem Oval, weichlicher Modellierung, übermäßig hoher Stirn, lichtem, weißlichem Inkarnat. Lange lichtblonde Locken umrahmen ihr Antlitz, das in der Vorderansicht erscheint. Über ihrem blauen Kleid liegt ein weißer Mantel mit purpurrotem Futter. Elisabeth, deren matronenhaftes Antlitz eine weiße Haube einrahmt, erscheint in violettem Gewand mit Purpurmantel. Die Kinder, welche sie erwarten, schweben in Goldglorien vor ihrem Leib. Eine schöne Landschaft verziert den Hintergrund.

Charakteristisch an den Gemälden dieser beiden Flügel ist also vor allem das saftige, harmonische Kolorit voller Schmelz und tiefer Leuchtkraft; ein ererbtes Gut der Brixner Schule, nur daß es bei ihm größere Klarheit zeigt als bei den meisten Brixnern. Besonders bemerklich ist die Vorliebe für flimmernde Lichter, Reflexe und Schillertöne im Gegensatz zu tiefen, doch klaren Schatten, sowie insbesondere zu Schlagschatten. Der Gewandwurf ist faltenreich, eingehend studiert, er zeigt nur noch wenige eckig-gebrochene, dafür aber sehr verwickelt ineinandergreifende und übergehende kleine Motive, woneben jedoch auch einfache, große Motive nicht fehlen. Gern wendet der Meister kleine, schlangenartige, lichter hervortretende Fältchen inmitten einer größeren Gewandfläche an. Die etwas geknickt gebogenen Knie prägen sich, soweit sie von Gewand bedeckt sind, hart und bestimmt, mit scharfem Außenwinkel darin aus. Am unteren Saum des Gewandes häufen sich S-artige Ausläufer der über- und nebeneinander liegenden großen senkrechten Falten.

---

leider verstorbenen Urkundenforscher A. Sporenberger in seiner Mitteilung: „Der Durnholzer Altar des Andre Haller" (Kunstfreund 1886, Jahrg. XII, S. 7) herbeigeführt worden, auf welche ich mich hier hauptsächlich stützte.

[1*]) In dem Bericht des Tiroler Boten 1827, S. 168 sind diese Gestalten unrichtig als Maria und Johannes bezeichnet.

Abb. 48 Hl. Sebastian Von A. Haller, Freising (Aus d. Oberbayr. Archiv, 1896)

Die Haltung der Figuren ist einförmig, langsam schreitend mit gesenktem Kopf und stark ausgebogenem Spielbein. Die Füße sind im Verhältnis zur ganzen Höhe der Figuren eher zu klein, kühn verkürzt, mit tief eingehöhlten Sohlen.

Im ganzen prägt sich in den Figuren eine ernste Größe der Auffassung aus; diese, wie manche Einzelheiten der Bewegung gemahnen an italienische Einflüsse.

Diesen beiden Gemälden, welche noch der Frühzeit des Künstlers anzugehören scheinen, dürften sich zunächst einige im Klerikalseminar zu Freising befindliche, aus Tirol dorthin gelangte Gemälde anschließen, welche ich gleichfalls dem Andre Haller oder doch seiner Schule zuschreiben möchte. Ihm selbst gehört höchstwahrscheinlich die Figur des hl. Sebastian daselbst an (Abb. 48), welcher, obwohl anders gestellt, doch in seiner ganzen Empfindung, in seinen Körperformen, sowie in Kolorit und Schattengebung unmittelbar an Hallers hl. Sebastian im Ferdinandeum zu Innsbruck gemahnt. Der Heilige in Freising steht halb nach rechts (vom Bild aus) gewendet, mit schwermütig geneigtem, von lichtblonden Locken umrahmtem Kopf und hält in der erhobenen Rechten zwei Pfeile vor sich, die er sinnend betrachtet. Seine Brust und seine stark eingebogene Hüfte ist unter dem dunkelgrünen Mantel mit grauem Futter sichtbar, den er mit der Linken vor seinen Leib zieht. Die Faltenmotive (die schlangenartigen Lichter usw.), die Art der Drapierung sind durchaus Hallerisch. Ebenso entspricht die Zeichnung der mageren Beine mit den scharf absetzenden Waden und der dünnen unteren Partie durchaus derjenigen der Beine an dem Innsbrucker Sebastian. Endlich haben wir hier dieselbe saftige Pinselführung, dieselben Lichter und Schatten; auch der Schlagschatten am Marmorboden fehlt nicht.

Die nämlichen Größenmaße wie der hl. Sebastian zeigen ferner die Figuren des hl. Nikolaus und Martin, ebenfalls in Freising, auf denen jedoch das Fleisch durch

Übermalung gelitten hat. Dagegen spricht sich in den Stellungen, in der Stilisierung der Gewandung, in den Schatten und Lichtern Hallers Richtung deutlich aus.

Ferner gehören wahrscheinlich der Hallerschen Richtung, jedoch nicht ihm selbst vier Tafeln mit je zwei Heiligen[1]) am nämlichen Ort an, an denen zwar die Stilisierung der Gewandung, sowie die Haltung der Figuren, auch die Behandlung der Schatten und im allgemeinen die Prinzipien der Farbengebung auf Haller hinweisen, während gleichzeitig die Figuren kürzere Verhältnisse als die seinigen zeigen, auch im Kolorit nicht seine Klarheit und Harmonie erreicht ist. Bemerkenswert sind auf diesen Bildern die perspektivischen Landschaften in tiefem Ton mit Schneebergen und phantastischen Sonneneffekten, sowie mit kleinen Figuren, im Mittel- und Hintergrund. Diese Landschaften weisen, ebenso wie die Figuren, jedenfalls mit Bestimmtheit auf die Brixner Schule hin.[2*])

Im Kloster Neustift bei Brixen finden sich sodann eine Reihe von Gemälden, die offenbar ursprünglich ein großes Ganzes, d. h. einen Flügelaltar bildeten und alle Anzeichen des Stiles des Andre Haller aufweisen. Das Hauptbild zeigt die Madonna mit dem Kind, stehend zwischen den beiden Johannes. (Höhe 1,30 m, Breite 1,35 m.) Im Täufer ist schon ein Anlauf zu jener Großartigkeit des Ausdrucks zu erkennen, welche die späteren Gemälde Hallers auszeichnet. Zwei eigentümlich am ganzen Leib befiederte Engel halten schwebend eine Krone über Marias Haupt.[3]) Maria trägt über einem goldbrokatenen Kleid einen dunkelblaugrünen Mantel, Johannes der Täufer über seinem härenen Kittel einen weinroten, Johannes der Evangelist über einem grünen Kleid einen purpurfarbenen Mantel. Den Hintergrund bildet eine Teppichwand und darüber gepreßter, brokatartiger Goldgrund. Nicht bloß die Farbengebung und der Faltenwurf, auch die Stellungen der Figuren mit den geneigten Köpfen, den emporgezogenen Schultern, den ausgebogenen Knien, ferner der Kopf der Madonna mit dem weißlichblassen Kolorit, der hohen Stirn, dem länglichen Oval, dem flauen Ausdruck[4]), auch die Haltung der Arme und Hände und die fleischige Bildung des letzteren weisen ebenso wie die Marmorfließen des Bodens, mit dem Schlagschatten der Figuren darauf, bestimmt auf Andreas Haller hin. Die Außenseiten der Altarflügel, zu denen genanntes Hauptbild gehörte, nahmen wahrscheinlich die Bilder des hl. Paulus und Petrus ein, welche jetzt in der Marienkapelle der Stiftskirche, links und rechts neben dem Altar, aufgehängt sind. (Höhe 1,50 m, Breite 0,55 m.) Auf der Rückseite des Paulus befindet sich die Gestalt eines Heiligen in rotem Mantel, mit einem Kreuz, wahrscheinlich Johannes der Täufer, auf der Rückseite des Petrus sind nur noch schwache Farbenreste sichtbar, auf jeden Fall ergibt sich, daß die beiden Tafeln Flügel eines Altares bildeten. Auf dem Bilde des Petrus findet

---

[1]) I. Die Hl. Oswald und Martin. II. Die Hl. Niklaus und Wolfgang. III. Die Hl. Florian und Georg. IV. Die Hl. Albuin und Ingenuin.

[2*]) Über den Maler dieser Bilder, sowie über Andre Haller folgen weitere Ausführungen in dem Aufsatz: „Alttirolische Tafelbilder etc.“, unten Abh. IV, S. 216 ff.

[3]) Wie ein sich mit M. R. zeichnender Berichterstatter (Marie Rumer?) über die kunsthistorische Ausstellung 1902 in Innsbruck (Kunstfreund 1903, S. 91. Anm.) richtig, doch ohne genauere Angabe, bemerkt, hat Gerhard David auf einem Bilde Gottvaters zwischen zwei Engeln diese in dem nämlichen Federkleid dargestellt, wie Haller. Dieses halbkreisförmige Lünettenbild befindet sich im Besitz des Barons Schickler zu Paris und ist bei Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei (München 1903) auf T. 49 abgebildet. — Eine Anlehnung an Gerhard David, wie M. R. als möglich annimmt, scheint mir dadurch noch nicht bewiesen. Das Federkleid ist wahrscheinlich aus den sechs Seraphflügeln entstanden und dürfte öfter vorkommen.

[4]) Vgl. die Frauenköpfe auf der Heimsuchung im Ferdinandeum.

sich auch noch die knieende Gestalt des Stifters dargestellt. Als Predellabilder dagegen dienten wahrscheinlich vier kleinere Bilder der nämlichen Hand im Kloster Neustift mit den Gestalten der hl. Barbara, Anna selbdritt, der hl. Margareta und Magdalena. (Höhe 0,58 m, Breite 0,25 m.) Die hl. Barbara und Margareta sind auf braunem Grund gemalt, erstere nach rechts, letztere nach links gewandt; erstere in rotem Kleid mit violettem Mantel, letztere umgekehrt. Sie bildeten wahrscheinlich die Außenseiten der Predellenflügel. Die beiden anderen, auf Goldgrund gemalten Darstellungen, mit einem Wechsel von Rot und Grün in den Gewändern, bildeten die jetzt abgesägten Innenseiten der Predellaflügel, wie sich noch erkennen läßt.[1])

Schließlich ist noch ein Doppelbild mit den Gestalten des hl. Nikolaus und Erasmus im Ferdinandeum zu Innsbruck[2]) zu nennen, welches unzweifelhaft von demselben Meister stammt, wie das bezeichnete. Diese Tafel trägt freilich die Jahreszahl 1522 und zeigt entsprechend dieser späteren Entstehung auch eine großartigere und auch korrektere Auffassung und Durchführung, zumal in der Bildung der Hände, als die Flügelbilder im Ferdinandeum und als alle bisher dem Haller zugeschriebenen Gemälde. Der hl. Nikolaus ist nach links gewendet, mit geneigtem Gesicht, in der Rechten den Bischofstab mit einem gelblichgrünen, seidenen Schweißtuch (Vexillum) daran haltend, während er mit der Linken seine Attribute, die Gottesbrote, trägt. (Abb. 49.) Die weiße, feingefältelte, linnene Alba mit bräunlichen und grauen, ziemlich nach einer Seite konzentrierten Schatten fällt bis auf den Boden, die Füße verdeckend. Darüber liegt eine Dalmatika von drachenblutfarbener Moiréseide mit schmaler Goldbrokatborte und dunkelblaugrünen Fransen, während das purpurne Pluviale mit grünseidenem, in gelblichen Lichtern flimmerndem und braun lasiertem Futter von beiden Armen vorn zurückgeschlagen wird. Der breite Saum der Pluviale ist mit weiß auf schwarz punktierter ornamentaler Silberstickerei (Eichenlaubranken mit Eicheln) verziert. Eine reiche, aus zwei Rosetten mit einer mittleren Spange bestehende Agraffe von Gold- und Silberarbeit hält das Pluviale oben über der Brust zusammen. Eine Mitra von grüner Moiréseide mit mennigrotem Futter und breiten, edelsteinbedeckten Goldborten schmückt sein Haupt.

Erasmus trägt über einer weißen, braunschattierten Alba (welche in der Pinselführung wie im Ton genau den Strümpfen des hl. Rochus auf den oben erwähnten Flügeln entspricht) ein hellgrünes Pluviale mit gelben Lichtern und braunen Lasuren, welches im Ton nicht nur dem Futter des Pluviale der vorgenannten Figur des hl. Nikolaus, sondern auch dem Futter am Mantel des hl. Rochus genau entspricht. (Einer der sicheren Beweise gemeinsamer Urheberschaft.) Das Futter des Pluviale des hl. Erasmus besteht aus rosa und blauschillernder Seide und hat sein genaues Gegenstück im Ton wie in den muschelförmigen, vereinzelten Faltentiefen am Mantelfutter des hl. Sebastian. (Ein weiteres sicheres Anzeichen der Zusammengehörigkeit.) Der Saum am Pluviale des Erasmus ist wieder mit vielfarbigen Fransen besetzt, während der Kragen mit weißer Silberstickerei auf schwarzem Grund verziert ist, beides ebenfalls Eigenheiten der Hallerschen Malweise. Die Mitra des Erasmus

[1]) Zu bemerken ist, daß die Figur der hl. Magdalena an einem Flügelaltar auf der rechten Seite zu St. Martin in Campill bei Bozen ziemlich genau wiederholt ist, jedoch leider durch Übermalung gelitten hat, wie auch die übrigen Gemälde dieses Altars, weshalb sich nicht genau entscheiden läßt, in welchem Verhältnis sie zu Hallers Richtung stehen.

[2]) Katalog Nr. 45. Höhe 1,79 m, Breite 1,13 m.

ist an der Vorderseite mit gotischen Bögen in Goldstickerei, darunter gestickten Heiligen in Grau auf Schwarz, an der Rückseite weiß gehalten, während das Futter ziegelrot ist. Beide Figuren haben weiße, bräunlich schattierte Hand-

Abb. 49 Hl. Nikolaus und Erasmus Von Andre Haller
Im Ferdinandeum, Innsbruck (Ferd.-Zeitschr.)

schuhe an. Sie stehen auf gewürfeltem Marmorboden und heben sich von blauem Himmel ab, während goldene Festons mit roten Bändern, ein Anzeichen italienischen Renaissanceeinflusses, von oben in den Himmel hereinhängen. Farbige

Schlagschatten fallen von den Füßen beider Figuren aus schräg über den Marmorboden.[1])

Man findet in diesen beiden, großartig aufgefaßten Bischofsfiguren bei vollendeterer und reicherer Durchführung doch ähnliche Motive der Bewegung, besonders der seitwärts geneigten, melancholischen Köpfe, eine ganz entsprechende Stilisierung des Faltenwurfs (z. B. die schlangenartigen Lichtfältchen, die wellenartigen unteren Gewandsäume, die Art des Brechens der Falten, die zahlreichen muschelförmigen Faltentiefen usw.), ferner dieselbe leuchtende, satte, saftige Ölmalerei wieder, wie an den ersterwähnten, bezeichneten Flügeln des A. Haller.

Besonders auch das wirkungsvolle, farbenreiche Spiel der Lichter, Reflexe, Halb- und Schlagschatten, zumal die Schlagschatten am Boden, finden wir hier wie dort. Vor allem ist auch die schon angedeutete völlige Übereinstimmung einzelner Farben und ihrer Abtönung auf beiden Gemäldegruppen zu beachten. Die Charakteristik der einzelnen Gewandstoffe ist allerdings, ebenso wie die künstlerische Durchbildung überhaupt, auf den Gemälden des hl. Nikolaus und Erasmus wesentlich fortgeschrittener als auf den Flügelbildern, was aber, wie schon erwähnt, durch die verschiedene Entstehungszeit zu erklären ist.

Was uns von den Werken Andre Hallers und seiner Art erhalten oder bekannt ist, zeigt, wie wir sahen, durchweg feierlich-repräsentative Kompositionen von Gruppen oder einzelstehenden Figuren. Vorgänge, welche eine lebhaftere Handlung und Bewegung der Gestalten bedingen, sind von ihm, soweit es mir wenigstens gelang, Werke von ihm aufzufinden, nicht hinterlassen worden. Wenn es auch möglich ist, daß er zufällig keine Aufträge erhielt, welche ihm zu solchen Darstellungen Gelegenheit boten, so ist es doch wahrscheinlicher, daß seine ganze Anlage solchen Aufgaben nicht gewachsen war, weshalb er sie vermied oder sie ihm nicht übertragen wurden.

Daß Haller überhaupt, trotz seiner ansprechenden Eigenart in der Auffassung und Charakteristik und besonders im leuchtenden Kolorit, doch zu den nicht gerade sehr schöpferischen Künstlern gehörte, das geht nicht nur aus seiner beschränkten Stoffwahl, sondern besonders auch daraus hervor, daß er sowohl in manchen technischen und malerischen Einzelheiten und Äußerlichkeiten, wie selbst in seinen Kompositionen sich an verschiedene Vorbilder anlehnte, welche seinem Empfinden und seinem Kunstvermögen am meisten entsprachen.

Unter den Vorbildern, die auf seinen Stil bestimmend einwirkten, kommen zunächst jene Schöpfungen der unter Pacherschem Einfluß stehenden Brixner Malerschule in Betracht, welche seiner Neigung für ruhige, feierliche Gestalten in farben- und schmuckreichen Gewändern förderlich waren. Dahin gehören die beiden Gestalten der Apostelfürsten auf zwei zusammengehörigen Tafeln,

[1]) Nicht unbeachtet darf bleiben, daß an einem Flügelaltar der Pfarrkirche von Ridnaun bei Sterzing, an dessen Schmalseite sich die Inschrift findet:

Das Werch hat gemacht maister matheis stöberl 1509,

am rechten Ecksockel die Figur des hl. Erasmus dargestellt ist, welche in der Stellung, wie in der Grundfarbe der Gewänder, weiß und grün, fast genau mit dem oben geschilderten hl. Erasmus vom Jahre 1522 übereinstimmt, welchen wir dem A. Haller zuschreiben. Doch ist die koloristische Haltung beider Gemälde durchaus verschieden, Stöberls Farbentöne sind mehr blaß, kühl und gedämpft und weisen auf oberdeutsche Schulung hin, bei Haller ist der Ton warm und tief. Von weniger Belang ist, daß bei Stöberl die Umrahmung gotisch, bei Haller schon Renaissance ist. Da nun der hl. Erasmus, den wir dem Haller zuschreiben, wegen der gänzlich verschiedenen Farbenstimmung unmöglich von Stöberl sein kann, so erklärt sich die sonstige Übereinstimmung nur dadurch, entweder daß Haller eine Figur des Stöberl verwertete, oder daß beide aus einer dritten Quelle geschöpft haben. Daß letzteres der Fall war, habe ich in einer späteren Abhandlung nachgewiesen, welche unten folgt (Abh. II, S. 136 ff.).

im Besitz Sr. Exzellenz des Grafen Artur von Entzenberg auf Schloß Tratzberg bei Schwaz. Da diese Tafeln den Mittelteil eines Flügelaltars bildeten, welcher 1475 im Peter- und Paulskirchlein am Jöchlturm in Sterzing aufgestellt wurde[1*]), so ist es wahrscheinlich, daß Haller, der ja anscheinend ein Sterzinger von Geburt war[2*]), diesen Altar noch in Sterzing gesehen und studiert hat, indem wenigstens in seinen Bildern manche Anklänge an die Peter- und Paulsgruppe in Tratzberg zu finden sind, die darauf hinweisen, daß er wesentliche Anregungen und Lehren von diesen und ähnlichen Werken der Brixen-Pacherschen Schule empfangen habe, die er allerdings in seiner Art um- und weiterbildete und an Anmut und Milde übertraf, wenn er auch die Kraft und Größe jener nicht erreichte. (Vgl. Abb. 102, S. 243.)

Ein späteres Werk dieser Art aus der Brixner Pacherschule sind die (S. 68 f.) besprochenen großartigen zwei Heiligen Jakobus und Stephanus, aus dem Nachlaß des Prof. von Sepp in München, welche, obwohl von anderer Hand, doch wesentliche Eigenschaften der Pacherschule mit den Tratzbergischen Apostelfürsten gemein haben. Wenn man letztere mit Hallers Bildern vergleicht, so fällt zunächst in die Augen, daß Hallers Gestalten schlanker, langgestreckter sind und einen weicheren, fließenderen Faltenwurf haben, welcher der späteren Zeit ihrer Entstehung entspricht, obwohl er auch noch nicht ganz frei von unruhigem Gefältel ist, das aber eine mehr gekräuselte, rundliche Linienführung zeigt. Die v. Seppschen Heiligen, welche in den Anfang des 16. Jahrhunderts, also etwa in die Zeit, als Haller zuerst auftreten mochte, zu setzen sind, haben im ganzen zwar schon einen ruhigeren und weicheren Faltenwurf als die Tratzberger Heiligen, zugleich aber auch noch mehr gerade und eckige Faltenlinien als die Hallerschen Bilder. (Vgl. Abb. 32, S. 69.)

Dagegen finden sich auf diesen in der Stellung und Haltung der meist aufrechtstehenden Figuren entschiedene Anklänge an die genannten Heiligenfiguren, welche erkennen lassen, daß Hallers Stil, trotz seines Strebens nach größerer Weichheit und Milde (besonders in den weiblichen und jugendlichen Typen), doch als eine natürliche, allerdings in mancher Hinsicht verflachte und verflaute Weiterbildung der Brixner Pacherschule anzusehen ist. Bei Hallers Gestalten finden wir durchweg auch jene Viertelseitenwendung der kurz schreitenden oder einen Fuß im rechten Winkel vor den andern setzenden Figuren wie auf den genannten Heiligenbildern, ebenso die geneigte Kopfhaltung, zum Teil mit hochgezogenen Schultern, so z. B. am Täufer auf dem Neustifter Altarbild. Nur auf den Altarflügeln von Durnholz (im Ferdinandeum) hat Haller an den Gestalten des hl. Sebastian und Rochus ein weiteres Ausschreiten versucht, ist dabei aber ziemlich hölzern geworden. Auch die breiten Hände mit fleischigen Fingern, welche bei Hallers Figuren häufig vorkommen, erinnern an die Heiligen in Tratzberg, ebenso die stark ausgehöhlten Sohlen der schräg verkürzten Füße.

In den weiblichen Köpfen Hallers mit dem weichen Oval und den hohen Stirnen könnte man zwar auch noch einen versüßten Nachklang der jugendlichen Frauentypen Michael Pachers vermuten, zugleich aber meint man darin auch oberdeutsch-schwäbische, sowie in den großen Augen und schwellenden Lippen selbst oberitalienische — doch nicht mehr mantegneske — Einflüsse wahrzunehmen. Besonders die freundlich-anmutigen Jünglingsköpfe, die zum Teil allerdings (in

---

1*) Wie Stiassny mitteilt (Repert. f. K. 1903, S. 26).
2*) Vgl. Exkurs IX, S. 133 ff.

Freising) durch Übermalung noch versüßt worden sind, scheinen fast wie von einem Hauch lionardesker Schönheit berührt zu sein. In den Köpfen bejahrterer Heiliger dagegen, wie z. B. auf dem des Täufers auf dem Altarbild in Neustift, mit den zerfurchten Zügen und der mächtigen Haarperücke, hat sich Haller wieder an die herberen Typen der Pacherschule, z. B. an den Täufer auf Friedrich Pachers Taufe Christi in Freising angeschlossen. (Vgl. Abb. 7, S. 17.)

Der Pacherschule hat Haller auch die kräftigen Schlagschatten entlehnt, welche seine Figuren auf dem Boden werfen und die besonders auch auf den Bildern in Tratzberg und Prof. v. Sepps stark betont sind. Auch manche Äußerlichkeiten der Ausstattung hat Haller von der Pacherschule übernommen; abgesehen von den allgemein üblichen Goldbrokatgründen, gehören dahin die wie in Federstickerei, meist weiß auf schwarz, ausgeführten gotischen Blattornamente auf breiten Gewandborten, welche sowohl an zahlreichen Priesterornaten des Altars in St. Wolfgang und an den Kirchenvätern in Augsburg und München (allerdings in noch etwas kräftigerer Ausführung in der Art von Perlenstickereien), außerdem aber auch, in ganz ähnlicher Weise wie bei Haller, an den v. Seppschen und Tratzbergschen Heiligen vorkommen. Ebenso sehen wir an den Gewändern der letzteren dieselben verschiedenfarbigen Fransen wie an der Dalmatika des hl. Erasmus des Haller im Ferdinandeum. Auf den meisten seiner Bilder hat Haller auch die perspektivisch sich verjüngenden, farbigen Marmorplatten angewendet, wie sie der Pacherschule geläufig waren und wie sie sich auch auf den mehrerwähnten Heiligenbildern finden.

Dagegen hat Haller die gotische Architektur und die schwierigen perspektivischen Raumdarstellungen der Pacherschule auf seinen Bildern vermieden und läßt seine Figuren sich entweder nur von einer Teppichwand und darüber gepreßtem Goldgrund oder von einer Landschaft abheben.

Auch ist er in der Verwendung von Damast und Brokatgewändern schon sparsamer als die eigentliche Pacherschule, wogegen er mit Vorliebe schillernde Seidenstoffe darstellt. Hierin nähert er sich einigermaßen dem Marx Reichlich, der wenigstens in seinen späteren Werken ebenfalls die Goldbrokate zurücktreten läßt und mit Vorliebe Licht zurückstrahlende Sammetstoffe schildert. Auch in dem leuchtenden Schmelz ihrer Farben (allerdings von verschiedener Tonart), ebenso wie in der ruhigen, gemütlichen Auffassung haben sie etwas Verwandtes, doch steht freilich Marx Reichlich höher als Haller, indem jener die wichtigsten Errungenschaften der Pacherschule, die perspektivische Vertiefung architektonischer Räume und Landschaften, sowie die Verkürzungen und Verjüngungen der Figuren nach Nähe und Ferne festgehalten und in seiner malerischen Art weiterentwickelt und in die Formen der Renaissance übertragen hat, wogegen Haller den schwierigeren, von der Pacherschule angeschnittenen Aufgaben auswich und meist nur Äußerlichkeiten derselben übernahm, wobei er jedoch auch gleichzeitig neuen italienischen sowie oberdeutschen Einflüssen zugänglich war. Letzteres geht am schlagendsten auch daraus hervor, daß er seine beiden Heiligen Nikolaus und Erasmus im Ferdinandeum fast genau einem Holzschnitt Dürers entlehnte, der eben seinem auf Ruhe und Würde gerichteten Empfinden vollauf entsprach, so daß er sich der Mühe eigener Erfindung entzog. (Siehe die zunächst folgende Abhandlung: „Aphorismen über Dürers Einfluß usw.“) Was Haller aber trotz seiner beschränkten Eigenart zu einem anziehenden Epigonen der Brixner Pacherschule macht, das ist die innig-ernste, teils würdevolle, teils anmutige Charakteristik seiner Gestalten, seine weiche und saftige Pinselführung, sowie sein meist leuchtendes und harmonisches Kolorit, durch welches er sich von der erdigen

Schwere in der, wenn auch kraftvollen Färbung der Mehrzahl der Brixner Maler vom Anfang des 16. Jahrhunderts vorteilhaft unterscheidet.[1*])

Werfen wir zum Schluß einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung der Neustift-Brixner Malerschulen (die ein zusammengehöriges Ganzes bilden), so erkennen wir bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die ersten Ansätze zu einer bestimmten Richtung, welche bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein sich in allmählichen Übergängen und Fortschritten folgerecht weiterbildete. Schon in den Wand- und Tafelbildern des sog. Meisters mit dem Skorpion[2]) tritt ein Streben nach kraftvollen, plastisch ausgeprägten und kühn gewendeten, auch verkürzten Körperformen hervor, das sich allerdings noch hauptsächlich an ähnliche Versuche der giottesken Richtung sowie des Vittore Pisano anlehnt. Ferner sehen wir auch bei der Richtung der Brixner Malerei in der Art des „Meisters mit dem Skorpion" die scharfgeschnittenen, großen, wenn auch zum Teil derben und wilden Gesichtszüge, welche der Brixner Schule auch späterhin eigen bleiben. Endlich finden wir die Ansätze zu einem markigen, tiefen und warmen Kolorit auch schon beim Meister mit dem Skorpion, allerdings noch ohne feinere koloristische Ausbildung. Jakob Sunter nimmt an der Weiterbildung der eigentümlichen Brixner Richtung, obschon er teilweise an sie anknüpft, weniger Anteil oder gründet wenigstens eine eigene Richtung, deren spätere Ausläufer, abgesehen von einzelnen noch dem 15. Jahrhundert angehörigen Tafelbildern[3]) (Ferdinandeum Kab. I, Nr. 6, 7 u. 7a), sich nicht weiter verfolgen lassen. Er ist derjenige der Brixner Meister, welcher die rein deutsche, zwar von flandrischen, aber nicht oder höchstens mittelbar von italienischen Einflüssen bestimmte Malweise am entschiedensten in Brixen vertrat und deutschflandrische Elemente in die Brixner Malerei einführte. Dagegen entfaltete sich, wie wir sahen, zum Teil wohl noch neben Jakob Sunter, und gewiß nicht ohne Einwirkung des Meisters mit dem Skorpion, eine durch zahlreiche Werke vertretene Brixner Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in welcher die Neigung zu tiefen, warmen Farben, zu bräunlichem Fleischton mit weißlichen Lichtern, zu energischen Handlungen und Verkürzungen, sowie zu groß angelegten, ausdrucksvollen, aber oft rohen Gesichtszügen weiter gedieh. Diese Bestrebungen fanden jetzt eine wesentliche Förderung in der oberitalienischen, von der Paduanischen, plastisch-perspektivischen Schule eines Squarcione und Mantegna beeinflußten Malweise, von denen einzelne Figuren und Verkürzungen, ja selbst Trachten auf den Gemälden dieser Brixner Schule aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts oft fast unmittelbar entlehnt zu sein scheinen, obwohl dies im einzelnen nicht nachweisbar ist. Das Kolorit dieser Brixner Meister scheint sich hauptsächlich unter venezianischer Anregung, unter Beibehaltung der tiefen Gesamthaltung, ausgebildet zu

---

1*) In der ersten Auflage dieser Abhandlung, S. 106—110, bin ich durch die oben geschilderten Beziehungen zwischen Hallers beglaubigten Werken und den Heiligen vom Schloß Tratzberg und des Prof. v. Sepp dahin geführt worden, letztere als reifste Werke Hallers anzusehen, indem mir damals von diesen Heiligenfiguren jede Abbildung fehlte, so daß, bei der Vergleichung durch bloße Erinnerung, sich mir die verwandten Merkmale zu sehr aufdrängten, während die stilistischen Unterschiede zurücktraten. Übrigens habe ich diesen Irrtum längst berichtigt, noch ehe ich dieses schrieb, wie u. a. mein Katalog der Innsbrucker Ausstellung 1902 beweist.

2) Siehe meine Schrift: Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887, und „Der Meister mit dem Skorpion" (Ferd.-Zeitschr. 1893).

3) Dieser Richtung gehören auch die Malereien an den Innenseiten eines kleinen Flügelaltars links vom Chor in der Pfarrkirche von Ridnaun bei Sterzing an, welche Christus lehrend, als Gärtner, in Emmaus, sowie die büßende Magdalena zeigen und demselben Meister wie die Flügelgemälde Nr. 7 und 7a im Ferdinandeum angehören dürften.

haben. Gleichzeitig aber machten sich in den Gemälden dieser eigentümlichen Schule auch die deutsch-flandrischen Einflüsse, zumal im Faltenwurf, sowie in der Landschaft sehr entschieden geltend, zum Teil auch in den Köpfen — vor allem in den weiblichen.

Ein Hauptvertreter, vielleicht der Begründer dieser gärenden Kunstrichtung, in welcher tirolische Eigenart und Überlieferung mit kräftigen neuen Anregungen des Südens wie des Nordens zusammentrafen, war Friedrich Pacher, wogegen Michael Pacher (allem Anschein nach sein Bruder) aus dieser Mischung fruchtbarer, aber zum Teil noch untereinander streitender Elemente, dank seiner genialen Schöpferkraft, einen neuen großen Stil schuf, der zwar im Rahmen spätgotischer Architektur und Formenbildung, dennoch die perspektivische Raumbildung nach den Lehren der Italiener, die plastische Durchbildung und großartige Belebung der Gestalten, sowie das harmonische Zusammenwirken kräftiger und reicher Farbengebung mit dem Spiel der Lichter und den Gegensätzen des Helldunkels in einer von der deutschen Kunst bis dahin nicht erreichten Einheit und Schönheit der Gesamtwirkung zusammenfaßte. Obwohl Michael wie Friedrich Pacher Bürger und Hausbesitzer von Bruneck im Pustertal waren, so bildete doch die Bischofstadt Brixen, der Sitz einer kunstsinnigen Geistlichkeit und eines regen Künstlerlebens, den Mittelpunkt ihrer Tätigkeit und ihres Schuleinflusses, wenn auch Michael im Salzburgischen und besonders in Bozen gleichfalls schulbildend wirkte. Im Pustertal dagegen haben wohl Michael, und unter Pacherschem Einfluß stehende Meister, wie Simon von Taisten, gleichfalls bedeutende Werke hinterlassen; eine eigene bodenständige Schule haben jedoch, wie es scheint, weder Michael noch Friedrich dort zurückgelassen.

Dagegen sahen wir in Brixen und Neustift zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine Reihe von kraftvollen Werken der Malerei entstehen, die sich auf mehrere, obwohl untereinander verwandte Meister zurückführen lassen, deren Namen uns leider zum großen Teil nicht erhalten sind, deren Stil aber sie durchweg als Pacherschüler im engeren oder weiteren Sinne kennzeichnet. Wenn sie auch Michaels Größe nicht erreichen und teilweise, infolge von gesteigerter Anwendung der Ölfarbe, wieder in eine schwerere Tonart zurückfallen, so bilden sie doch die breite, rein malerische Behandlungsweise, vielleicht unter venezianischem Einfluß, weiter aus und verleihen besonders auch der Landschaft, in Anknüpfung an die Gewohnheiten der älteren Brixner- und der Pacherschule, durch die tiefe Färbung, durch die wilde, ausgesprochen alpine Bergphantastik, durch die zahlreichen Schlösser und Festen auf Felsklippen, durch die prickelnden und phantastischen Beleuchtungseffekte, ein eigentümliches, hochmalerisches Gepräge, das unter den deutschen Malern des 16. Jahrhunderts am ehesten an Grünewalds oder Altdorfers Auffassung erinnert. Sollte Altdorfer nicht vielleicht Anregungen in Tirol erfahren haben?[1*]) (Exkurs VIII, S. 130.)

[1*]) Diese in der ersten Auflage (1891) gemachte Andeutung habe ich in unveränderter Form hier wieder aufgenommen, ohne in eine weitere Erörterung darüber einzutreten, welche eine eigene Abhandlung erfordern würde, möchte aber darauf hinweisen, daß meine Vermutung wenigstens insoweit eine Bestätigung gefunden hat, als gegenwärtig der nicht bloß zufällige Zusammenhang zwischen dem „alpinen“ (speziell tirolischen) und sogenannten „Donaustil“ (früher in zu eng begrenzter Fassung als Regensburger Stil bezeichnet) so ziemlich allgemein angenommen wird. (Vgl. H. Voss: „Der Ursprung des Donaustils“, Leipzig 1907. — Stiassny: „Die Donaumalerei im 16. Jahrhundert“, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 421, und ebenda S. 442: „Eine notgedrungene Selbstwehr“ von H. Voss gegen Stiassny). Ferner: Hans Tietze, „Albrecht Altdorfers Anfänge“ (Jahrbuch der k. k. Z.-K. etc. 1908, S. 1 ff.). Es seien hier zur Beleuchtung und zur Unterstützung meiner schon im Jahre 1891 geäußerten Auffassung

Mit dieser Schule stand auch der Maler M. R. (Marx Reichlich) in engem Zusammenhange, indem auch er sichtlich aus der Werkstatt Michael Pachers hervorging, dessen große Neuerungen er sich mit besonderem Verständnis aneignete, sie jedoch in freier und persönlicher Weise verarbeitete. Wenn ihm die dramatische Leidenschaftlichkeit und urwüchsige Kraft anderer Brixner Maler seiner Zeit fremd blieb, so war er dagegen in Farbe, Licht, Helldunkel, Verkürzung, Raumvertiefung, Landschaft der fruchtbarste Ausleger und Ausgestalter der Pacherschen Grundsätze im malerischen Sinne.

Andre Hallers Stil und Name vertritt schließlich eine weitere Richtung oder Schule, welche sich gleichfalls von der bewegteren, zum Teil wilden Dramatik der Mehrzahl der Pacherschüler in Brixen fernhielt, jedoch in Anlehnung an die monumentale Auffassung derselben in ruhigstehenden Gestalten, und an gewisse technische und künstlerische Gewohnheiten und Wirkungsmittel der Pacherwerkstatt, zugleich den Gewandstil von gotischen Elementen zu befreien, natürlicher und fließender zu bilden und mit einem kräftigen, doch saftig-leuchtenden Kolorit zu vereinigen trachtete. Obwohl noch ein echter Vertreter deutsch-tirolischen Stiles, der sogar geflissentlich auch oberdeutschen Vorbildern Anregungen entnahm, machte sich doch auch schon bei ihm, besonders in der süßen Anmut seiner jugendlichen Köpfe, das Nahen einer neuen Welle italienischen Einflusses und zwar diesmal der Cinquecentokunst, wenn auch nur erst leise bemerklich.

Daß der Einfluß des italienischen Cinquecento in die Malerei Tirols schon sehr frühe einzudringen begann, beweist eine Bildtafel im Ferdinandeum (Nr. 66) zu Innsbruck vom Jahre 1516 mit der figurenreichen Darstellung der Geschichte und Hinrichtung des hl. Johannes, auf welcher die lebhaft gefärbten Figuren zwar deutsche Trachten, jedoch in ihren Bewegungen und schlanken Verhältnissen deutlich italienische Einflüsse verraten, auf welche auch die reiche, wenn auch etwas bizarre Architektur des Hintergrundes im Stile der Renaissance hinweist. Auch in der Brixner Malerei wurde der deutsche Stil in stufenweisen Übergängen vom italienischen verdrängt, welcher spätestens um die Mitte des Jahrhunderts dort der herrschende wurde. Beispiele dieses Überganges sind mehrere große Leinwandbilder aus dem Marienleben, im Kloster Neustift (Höhe 1,77 m, Breite 2,73 m), beim Refektorium, im Orgelchor und in den Gängen zerstreut. Ganz unter italienischem Einfluß steht die Kreuzigung im Ferdinandeum (Nr. 99), nicht nur in

---

über dieses Verhältnis der Brixner Malerschule zum „Donaustil" einige Stellen aus der neuesten Literatur über diese Frage angeführt: H. A. Schmid („Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians") schreibt: „In den neunziger Jahren erwacht (in der deutschen Malerei) plötzlich der Sinn für das Pathetische, für selbstbewußte Männercharaktere, für die Darstellung energischer Bewegung, ferner für die Poesie des Lichtes, des Raumes, für den Stimmungswert der Farben und, was das Auffallendste ist, für das Wildromantische der Landschaft. Der Sinn für die Alpen ist nicht nur unmittelbar vor der französischen Revolution, sondern schon früher einmal kurz vor der Reformation erwacht. Die Kunst lernt ferner innerhalb weniger Jahrzehnte den Raum perspektivisch richtig darstellen, mit perspektivisch dargestellten Räumen künstlerische Wirkung erzielen und die menschliche Gestalt in jeder Verkürzung und Bewegung richtig wiedergeben . . . Die Gründe für diese auffallende Erscheinung können hier nicht festgestellt werden." Dies versucht Tietze a. a. O. mit folgenden Worten: „Welcher Einschlag hat die Entstehung des Donaustiles entschieden? Von zwei Seiten ist unabhängig von einander" (aber auch unabhängig von mir?) „diese Frage in jüngster Zeit mit dem Hinweis auf Tirol beantwortet worden und auch ich (Tietze) möchte dort die entscheidenden Kräfte suchen. Denn in der Tat sehen wir jenen Stil an verschiedenen Stellen Tirols gleichzeitig (vgl. Exkurs VIII) wie an der Donau auftauchen, so daß wir unmöglich, wie schon Riehl sehr richtig betont hatte, einen so weit versprengten Einfluß Altdorfers annehmen dürften. Vielleicht lassen sich viele seiner wesentlichen Eigenschaften aus der künstlerischen Entwicklung, deren Träger die Brixen-Neustifter Schule war, am zwanglosesten erklären."

der figurenreichen Komposition mit bewegten Reitern, sondern auch in den Formen. In einer Ecke kniet neben seinem Wappen der Stifter des Bildes, Probst Augustin von Schabl, welcher von 1569 bis 1581 an der Spitze des Klosters Neustift stand.

Ebenso auffallend als anziehend ist aber die Wahrnehmung, daß Brixen im 17. und selbst noch im 18. Jahrhundert der Sitz einer regen Malertätigkeit blieb, noch immer auch vielfach im Dienste des Klosters Neustift, welche zwar durch keine hervorragenden oder schöpferischen Meister vertreten, sondern wesentlich eklektisch war, zugleich aber doch unter venezianischen, bolognesischen, spanischen[1*]) und niederländischen Einflüssen, stets eine entschieden malerische, kraftvoll breite und wirkungsvolle Darstellungsweise einhielt.

Schlußwort.

Wenn diese Ausführungen vor allem auf den engen Zusammenhang der Entstehung und Ausbildung der Pacherschule mit Kunstströmungen und Bestrebungen der Bischofstadt Brixen, sowie auf den tiefgreifenden und fruchtbaren Einfluß der Ersteren auf die hochbedeutende Weiterentwicklung der Malerei in diesem damaligen Kunstmittelpunkt Tirols hinwiesen, so besteht zugleich doch kein Zweifel, daß dieser Einfluß sich auch noch auf andere Gebiete Tirols, auf das deutsche Etschtal sowohl, mit Bozen, der Stätte mehrjähriger Tätigkeit Michael Pachers, als Mittelpunkt, wie auch auf das Pustertal, die Heimat der Künstlerfamilie Pacher, sowie selbst in die Nachbarländer, Salzburg, Kärnten usf. erstreckte.

Nirgends aber treffen wir diese einheitliche, bodenständige Verkettung der einheimischen Malerei mit der Pacherschen Richtung wie in der Brixner Schule vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Was die Bozner Malerschule in derselben Zeit betrifft, so fand sich zwar oben mehrfach Gelegenheit, auf einzelne, unmittelbar unter Pacherschem Einfluß stehende Schöpfungen derselben hinzuweisen, doch läßt sich im ganzen von dieser Schule unter Pachers Einfluß kein so klares und zusammenhängendes Bild gewinnen, wie von der gleichzeitigen Brixner Schule, hauptsächlich wohl deshalb, weil keine Gegend Tirols ihres ursprünglichen, beweglichen Kunstbesitzes so sehr durch Händler beraubt worden ist, wie diejenige Bozens, wodurch die Forschung natürlich sehr erschwert wird, während von den Erzeugnissen der gleichzeitigen Brixner Malerschule verhältnismäßig noch reiche und zusammenhängende Bestände an wenigen Hauptstellen vereinigt sind. Ein deutlicheres Bild als von der Malerei läßt sich dagegen noch von der gleichzeitigen Bildschnitzkunst Bozens unter Pachers Einfluß gewinnen, von welcher glücklicherweise noch zahlreiche Proben ausgeprägten Charakters erhalten sind. Sie wird den Gegenstand einiger der folgenden Abhandlungen bilden.

[1*]) Durch die Stiftung der Königin Maria Anna von Spanien an das von ihr gegründete Kapuzinerkloster in Klausen gelangten dorthin gute spanische Gemälde.

Exkurs I (Zu S. 2 Anm. 1*)

Heinz Braune hat zu der Frage in einem Aufsatz Stellung genommen, welcher unter dem Titel: „Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400", im Jahrgang 1906 der Zeitschrift des Ferdinandeums erschien. Er kämpft darin, soweit es seinen Widerspruch gegen meine Ansichten betrifft, im wesentlichen mit Windmühlen. Als Stützpunkt seiner Angriffe gegen mich benutzt er hauptsächlich einen in meinem freien Vortrag am Kongreß in Innsbruck (1902) rhetorisch vielleicht etwas zu stark zugespitzten Ausdruck, wonach sich in Bozen „gewissermaßen eine Filiale der Veroneser Malerschule" gebildet hätte, eine Äußerung, deren Inhalt B. dadurch noch belastender für mich machen zu müssen glaubte, daß er mir (auf S. 30 seiner Abhandlung) in den Mund legte, ich hätte die Bozner Malerschule als Zweig der Giottoschule „mit geringfügigem lokalen Einschlage" bezeichnet (angeblich auf S. 58 meines Vortrages im offiziellen Kongreßbericht 1902, wo ich trotz dreimaliger Lesung solche Worte nicht finden konnte). Vielmehr findet sich auf derselben Seite des Kongreßberichtes folgende Stelle in meinem Vortrag: . . . „daß jene veronesischen Einflüsse vielfach nur langsam vordringen mochten und oft gewissermaßen erst aus zweiter oder dritter Hand übernommen wurden. Aus diesem Grunde läßt sich auch an manchen dieser südtirolischen Fresken eine handwerksmäßige Verflachung der veronesischen Technik und Auffassung, sowie eine Verquickung derselben mit deutscher, bzw. derber lokaler Auffassung erkennen." Überall, auch in meinen übrigen Schriften, wo ich diesem Gegenstande näher trat und so auch oben im Text, habe ich neben den unverkennbaren italienischen Einflüssen doch auch die kräftige Verarbeitung derselben durch deutsch-tirolisches Kunstempfinden hervorgehoben, sei es, was die hier in Rede stehende oder die Pachersche Periode tirolischer Malerei betrifft. Wenn B. meinen an verschiedenen Stellen stets im nämlichen Sinne gemachten Äußerungen in dieser Frage unbefangen hätte nachgehen wollen, statt sich auf die einseitige Deutung eines einzelnen, im mündlichen Vortrag vielleicht etwas zu drastisch geratenen Ausdruckes zu verlegen, so würde er es sich haben ersparen können, mich gewissermaßen einer Ableugnung des Deutschtums in der südtirolischen Malerei zu zeihen, zumal er selbst schließlich doch sich im wesentlichen meiner Auffassung hat anschließen müssen, daß nämlich die Wandgemälde des Langhauses der Pfarrkirche von Terlan, ebenso wie die in der Kirche von St. Johann im Dorf „deutlich eine Einwirkung Italiens verspüren lassen" (S. 13). Noch entschiedener muß B., wenn auch ungern, mir beistimmen, wenn er zugibt, daß in den Fresken von St. Vigil bei Bozen, von St. Ciprian im Sarntal und am Klosterturm von Gries bei Bozen „das Italienische . . . stärker geworden ist", wobei er aber in ihnen mit Unrecht einen „Verfall" der Bozner Malerschule sieht, während sie vielmehr jedenfalls zu ihren s c h ö n s t e n Erzeugnissen gehören. Auch ist es sehr fraglich, ob, wie B. meint, die Fresken der letztgenannten Gruppe „fast alle von jenen oben betrachteten Fresken in St. Johann herstammen". Wenn aber B. in den letztgenannten Fresken von St. Vigil, St. Ciprian und Gries zugleich „einen Empfindungsgehalt, der rein gotisch ist" (S. 113) wahrnimmt, der denselben „doch etwas vom Italienischen wesentlich Verschiedenes, selbst Gegensätzliches" verleiht, so verweise ich auf einen Satz auf S. 242 meiner Schrift über St. Vigil, wo ich ebenfalls zugebe, daß ein „Teil dieser weichen Ruhe und Sanftmut . . ." dem deutsch-gotischen Empfinden ihrer Urheber (der

genannten Fresken" zuzuschreiben sei, zugleich aber darauf hinweise, daß eine ähnliche Auffassung der Richtung des Stefano da Zevio und seiner Zeit und Richtung in Italien eigen war.

Wenn B. andererseits den Charakter der Fresken im Chor von Terlan und in St. Martin in Kampill als rein deutsch-gotisch bezeichnet, so habe auch ich schon mich in ähnlicher Weise in meinem Kongreßvortrag von 1902 ausgesprochen, wo es S. 61 heißt: „Noch mehr deutsche Auffassung zeigt sich, soweit noch ersichtlich, an den von mehreren anderen Händen im Chor derselben Kirche (Terlan) ausgeführten Fresken. — Noch stärker tritt die örtliche Umarbeitung an einer anderen Gruppe von Fresken hervor ... Es sind dies die Fresken von St. Martin im Kampill bei Bozen." Wie man sieht, nehme ich allerdings auch bei diesen eine gewisse Beigabe italienischen Einflusses an, der sich in den Chorfresken von Terlan in der Tat in den reichgestalteten, perspektivischen Architekturhintergründen nicht verkennen läßt (vgl. meinen erw. Aufsatz über St. Vigil, S. 261), was B. (S. 68) mit Unrecht in Abrede stellte. (Vgl. auch meine diesbezügliche Erklärung in: „Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1908, S. 102, Agora.) — Was aber Kampill anbetrifft, so gibt B. wenigstens selbst zu, daß die „regenbogenartige ... Umrahmung Gottvaters ... ziemlich genau mit der der Medaillons am Gewölbe der Scrovegnikapelle übereinstimme" und daß „die prunkvollen, die einzelnen Felder umrahmenden Ornamentbande" den „untrüglichen Eindruck" machen, daß der „Stil dieses prächtigen, reich gezierten und geschmackvollen Streifens ... aus Italien, aus der Schule Giottos" stamme (S. 46). Wenn aber der Herzog fällt, muß auch der Mantel nach; es ist undenkbar, daß die tirolischen Maler, welche technisch und in dekorativer Hinsicht bei den Italienern in die Schule gingen, nicht auch in künstlerischer und geistiger Hinsicht manche Anregung von ihnen empfangen haben sollten! Und dies ist bei den Passionsszenen in Kampill in der Tat der Fall! Wenn auch hinsichtlich der Formenbildung im einzelnen kaum ein Einfluß Giottos wahrnehmbar ist, wie Schmölzer vermeinte (a. a. O. S. 48 u. f.), wogegen B. mit Recht Einspruch erhob, so geht die bewegte Kompositionsweise wenigstens einiger Hauptszenen entschieden auf jene Anregungen zurück, welche durch Giotto und die Sienesen des 14. Jahrhunderts in die Kunst eingeführt wurden und sich von Italien aus allmählich nach dem Norden verbreiteten. Die Passionsbilder in Kampill weisen ihrer Mehrzahl nach schon jene Figurenanhäufung in mehreren Plänen hintereinander, sowie jene leidenschaftliche, dramatische Erregtheit auf, welche zuerst in der Kunst Italiens des 14. Jahrhunderts auftraten. Der Zug der dichtgedrängten Volksmenge aus dem Stadttor bei der Kreuztragung, ebenso wie die Frauengruppe und die Haltung Christi auf der Kreuzigung (in der nordischen Gotik des 14. Jahrhunderts ist er durchweg mit scharf gebogenen Knien dargestellt) gehen in letzter Linie ebenso unzweifelhaft auf giotteske und sienesische Ursprünge zurück wie die vertiefte Raumbildung der musivisch verzierten Bogenhalle, in welcher Christus verhöhnt und geschlagen wird. Diese lebhaft bewegte, sich nach der Tiefe entwickelnde, figurenreiche Gruppenbildung weicht gänzlich von der reliefartigen, symbolisch-repräsentativen, konventionellen Kompositionsweise der nordischen Gotik des 14. Jahrhunderts ab. — Was die Datierung der Fresken betrifft, welche B. auf das Jahr 1375 verlegen möchte (S. 40), so ist dem außer der erwähnten dramatischen und figurenreichen Kompositionsweise, welche in den deutschen Ländergebieten kaum vor Anfang des 15. Jahrhunderts Aufnahme fand, auch der überreiche und bewegte (allerdings stark übermalte) Faltenwurf entgegenzuhalten, der im Streben der Künstler, in die konventionellen, gotischen

Faltenkurven etwas mehr Leben zu bringen, ebenfalls, besonders seit Anfang des 15. Jahrhunderts, üblich wurde. (Vgl. hierüber auch Schmarsow, Die oberdeutsche Malerei im 15. Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 81: „. . . Überschwall fließender Draperie und nachschleppender Gehänge, die im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts so beliebt ward" . . .) Daß Fresken mit einem ganz verwandten, überreichen gotischen Gewandstil noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Tirol entstanden, das beweisen unter anderen jene in der Kapelle zur schmerzhaften Mutter, neben der Pfarrkirche von Riffian bei Meran, welche laut Inschriften im Jahre 1415 von einem Meister Wenzeslaus ausgemalt wurde. Diese Inschriften befinden sich auf dem linksseitigen, spitzbogigen Wandfeld der Kapelle, wo auf einem breiten Steinthron sechs Heilige (Apostel?) in langen, faltenreichen, gotisch geschwungenen Gewändern sitzen, während außerhalb der Thronbrüstung verehrende Frauen knien. An beiden Ecken der Thronbasis, über den Bogenzwickeln, liegen zwei Löwen, deren einer, links vom Beschauer, ein flatterndes Spruchband mit der Inschrift: „Hoc opus pichturavit magister venslaus" im Rachen hält, während rechts in der nämlichen Weise die Inschrift: „Anno dm MCCCCXV jar qd illa pichtura fachtu" angebracht ist. Besonders fällt in dieser Kapelle auch die Stilverwandtschaft der Madonna mit dem nackten Kind, in einer Wandnische rechts, mit jener in einer Fensterleibung von St. Martin in Kampill auf, zumal auch hinsichtlich des Faltenwurfes. Wenn schließlich B. (S. 48) behauptet, daß in den vier musizierenden Engeln an der Decke von St. Martin in Kampill eine „Biegsamkeit . . . anmutige Beweglichkeit . . . Leichtigkeit und Körperlosigkeit" ausgeprägt sei, „die nie in Italien getroffen wird", so widerspricht dies so sehr den Tatsachen, daß eine Widerlegung unnötig ist. Es genüge, um bei der Epoche zu bleiben, an veronesische Engelgestalten nach Altichieri, z. B. auf der Kreuzigung im Chor von S. Zeno, an einem Pellegrinigrab in St. Anastasia, an den Fresken und Tafelbildern des Stefano da Zevio (Verona) zu erinnern, um die Grundlosigkeit von B.s Bemerkung darzutun, ganz abgesehen davon, daß die Engel in St. Martin zwar, wie ich schon hervorhob, „lebhafte, ausdrucksvolle Anmut", aber keineswegs, wie B. angibt, „Körperlosigkeit" zeigen, worin sie Stefano weit übertrifft (z. B. auf dem Madonnabild in Palazzo Colonna zu Rom).

Diese Auseinandersetzung mit Braunes Schrift war hier, wenigstens in bezug auf die Hauptpunkte, nicht zu vermeiden, wenn sie auch nicht den eigentlichen Gegenstand dieser Abhandlung berührt. Zu einer eingehenderen Stellungnahme ihm gegenüber wird sich später vielleicht noch Anlaß bieten.

Exkurs II (Zu S. 43, Anm. 1*)

Wie ich oben angab, erschien in der Ferdinandeums-Zeitschrift von 1887 folgende Mitteilung von mir, welche meine Priorität in der Feststellung, daß die Kirchenväterbilder in Augsburg und München Werke Michael Pachers seien, außer Zweifel stellt.

Diese Feststellung halte ich für um so notwendiger, als Janitschek auf Grund auch persönlicher Mitteilungen von mir in seiner Geschichte der deutschen Malerei (Berlin 1890) auf S. 312, obwohl noch zagend und selbst noch nicht ganz überzeugt, sich aussprach: „Die gewaltigen Kirchenväter von Augsburg müssen bei dem offenkundigen Zusammenhang mit den Kirchenvätern auf dem St. Wolfgangaltar doch wohl dem Michael Pacher selbst zugeschrieben werden".

Hiermit folgt wörtlich meine Mitteilung in der Ferdinandeums-Zeitschrift von 1887, soweit sie hier in Betracht kommt:

„Ein Werk Michael Pachers von Bruneck.) Unter den von Hofrat Ludwig Ritter v. Wieser dem Ferdinandeum gespendeten Gemälden (vgl. Nachtragskatalog der Gemäldesammlung des Ferdinandeums) ragt besonders ein Flügelaltar hervor (c. 1480): Mittelbild und Innenseiten der Flügel mit den vier Kirchenvätern (H. Hieronymus, Augustin, Gregorius und Ambrosius) von Michael Pacher. Außenbilder (Heimsuchung) und Predellenbilder von anderen Händen, erstere aus Pachers Schule.

Obige Kirchenväter stimmen in Komposition wie Technik bis auf Ambrosius fast völlig mit den nur größer gehaltenen und mit mehr Beiwerk umgebenen vier Kirchenvätern in der Augsburger Galerie überein. Diese erweisen sich andererseits, durch Vergleichung mit dem Marienleben und den Predellenbildern (wieder mit den vier Kirchenvätern) am Altar von St. Wolfgang, als Werke Michael Pachers.[1*]) —

Innsbruck, 23. September 1887. Hans Semper."

Exkurs III (Zu S. 55)

Ein lichterer Farbenton als auf Michael Pachers beschriebenen Bildtafeln und auch auf den acht Darstellungen aus Christi Leben am St. Wolfgangaltar, ist auch den vier Außenbildern desselben aus der Legende des hl. Wolfgang eigen, wo er jedoch auch zum Teil durch Verblassung infolge der fortwährend dem Licht und der Sonne ausgesetzten Lage dieser Bilder entstanden sein kann.

Es drängt sich mir an dieser Stelle die Bemerkung auf, ohne daß ich daraus bestimmte Schlüsse in bezug auf die eben erwähnten Gemälde des St. Wolfgangaltares zu ziehen in der Lage bin, daß sich an mehreren Tafelbildern des 15. Jahrhunderts aus dem Pustertal eine lichte, bald mehr verblaßte, bald ausgesprochen bunte, zum Teil auch mit Weiß gebrochene Farbengebung wahrnehmen läßt, welche in entschiedenem Gegensatz zu der tiefen, kräftigen Färbung der Brixner Tafelbilder, wenigstens schon seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht. Dabei machen sich, obwohl in geringerem Grade, auch in jenen Pustertaler Bildern gewisse italienische Einflüsse bemerklich, wogegen in viel höherem Maße der deutsche Charakter in ihnen hervortritt, ohne daß sie doch etwa einer einheitlichen Werkstatt angehören würden, vielmehr wie erratische Blöcke neben und nacheinander gelagert sind. Auffallend ist, daß auch die in die Zeit des Michael Pacher fallenden Werke dieser Art doch keine Spur seines Einflusses zeigen, obwohl er doch auch ein Pustertaler, ja Bürger und Hausbesitzer in Bruneck war. Dies scheint mir ein Beweis mehr dafür, daß der Herd und Mittelpunkt seiner Tätigkeit und Schule gleichwohl nicht in seiner engeren Heimat, sondern in Brixen und teilweise in Bozen lag.

Über die erwähnten Pustertaler Bilder sei mir gestattet, hier, zum Teil mit Weglassungen und Ergänzungen, wiederzugeben, was ich in meinem Schriftlein: „Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums" (Innsbruck 1886, S. 8 ff.) darüber

[1*]) Den im weiteren Verlauf dieser Mitteilung damals begangenen Irrtum bezüglich einer vermeinten Zusammengehörigkeit der Tratzberger und v. Seppschen Heiligen einerseits und dieser mit Andreas Haller andererseits, den ich auch in der ersten Auflage dieser Abhandlung noch beibehielt, habe ich seither längst berichtigt, wie sich in dieser Sammlung in der Schrift: Alttirolische Bildtafeln usw. ergibt.

geäußert habe: „Im ersten Kabinet sind zunächst zu erwähnen einige Bilder auf Holz, die aus dem Pustertal stammen und sich durch eine eigentümlich lichte, jedoch harmonische Farbengebung, bei sehr ungeschickter und naiver Zeichnung der Figuren bemerkbar machen. Das eine Bild (Nr. 4) mit plastisch ornamentiertem Goldgrund und Maßwerkeinfassung, stellt in lichten Tönen den Tod der hl. Ursula dar, sowie links im Vordergrund knieend eine ältere Frau und einen sehr betrübt aussehenden jungen Ritter, rechts eine knieende Äbtissin mit blassem, feinem Gesicht. Einer Aufschrift auf der Rückseite des Bildes zufolge stammt dasselbe aus dem Kreuzgang des Klosters von Sonnenburg (bei Bruneck) und befand sich folgende Inschrift darunter, welche über die dargestellten Persönlichkeiten, sowie über die Entstehungszeit des Bildes hinreichenden Aufschluß gibt. Sie lautet: „„Anno Domini MCCCC und im XLVIII. Jahr (1448) des Tages Marci und Marcelliani. (18. Juni.) Vor diesem St. Ursulaaltar zu Sonnenburg ist begraben Frau Elisabeth von Westernach, Herrn Hannsen von Stuben selige Wittib der Gott genad, die eine Mutter gewesen ist der Ehrwürdigen in Gott Frawen Verena des gegenwärtigen Gotzhauses Abbtissin.““ Die Porträts sind charakteristisch, die übrigen Köpfe breit und weichlich, die Bewegungen verzwickt, bei den Gondolieren jedoch fast an (des allerdings viel späteren) Carpaccio naive Beobachtung gemahnend: die Hände sind alle sehr schlimm ausgefallen. Die Stifterinnen sind in Schwarz, sonst herrschen in den Gewändern der Heiligen und des Papstes auf dem Schiff ein blasses Rot und Blau vor; ein Henker ist in stahlblauer, der andere in mattgoldgelber Rüstung, das Wasser ist licht graugrünlich getönt.

Das andere Werk mit der Aufschrift: „„Her Hans Ackerman 1496““ (Nr. 5) zeigt als Mittelbild die Marter des hl. Erasmus, sowie an den Seitenflügeln innen den Bischof, der durch die Berührung mit seinem Stabe einen Krüppel heilt, und die hl. Katharina, außen eine Verkündigung. Erasmus, der im Kessel gesotten wird und gleichzeitig seine aufgehaspelten Gedärme hält, hat lichtrosiges, grauschattiertes Fleisch. Die Henker mit sehr verzerrten, grimassenhaften Gesichtern tragen Landsknechttrachten in lichtroten, lichtblauen und weißen Farben.

Auch der Heilige und Katharina auf den Innenseiten der Flügel weisen in ihren weißen Gewändern lichtrote, lichtgrüne, lichtgelbe Töne auf, die alle mit Weiß gebrochen sind. Maria auf der Verkündigung trägt ein blass-blaugraues Kleid, einen weißen Mantel mit grauen Schatten und lichtrotem Futter, der Engel trägt über einem weißen Gewand mit lichtgrauen Schatten einen blassroten Mantel.

Das blasse, ins Weißliche spielende Kolorit, sowie die wilde Häßlichkeit der Typen erinnern einigermaßen an Gabriel Mächselkirchners Kreuztragung und Kreuzigung, ohne daß doch eine engere Zusammengehörigkeit nachweisbar ist. Von Michael Pacher ist dagegen keine Spur eines Einflusses auf erwähnten Bildern wahrzunehmen. Dieselben sind in Öl auf Holz gemalt, das Mittelbild mißt: Höhe 1,09 m, Breite 0.83 m; Breite der Flügel: 0,415 m. Das Werk ist ein Geschenk der Gemeinde Thurn bei Lienz, durch Vermittelung des Bürgermeisters Röck von Lienz. (Vergl. Katal. des Ferd. Nr. 5.)

Eine eigentümliche Richtung zeigen sodann vier Holztafeln in Tempera (Nr. 20—23 im Ferdinandeum) mit Vorgängen aus dem Martyrium der hl. Katharina: disputierende Philosophen, Verbrennung derselben, Katharinas Geißelung und Enthauptung.“ Die Bewegungen der Figuren sind gespreizt und hölzern, wie häufig in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts; auch sind keine Versuche von Verkürzungen zu bemerken, wie bei der gleichzeitigen Brixner Schule. Dennoch

werden wir in der, wenn auch derb und flüchtig durchgeführten Charakteristik der licht bräunlich gefärbten, meist bartlosen Männerköpfe, wie in den roten und schwarzen fezartigen Käppchen, welche mehrere derselben tragen, leise an italienische Quattrocentoeindrücke gemahnt. Die Gesichter der Frauen haben lichtgelblichen Fleischton mit rosigen Wangen, der nackte Körper der Katharina bei ihrer Geißelung ist licht weißlich-rosa mit lichtbraunen Schatten. In den einfach, wenn auch noch knittrig gehaltenen Gewändern herrschen blaßrote und blaßgrüne Töne durchaus vor, zunächst kommt Weiß, lichtes Blaugrau, sowie Lichtgelb an den Gewandsäumen (statt des Goldes). Die ziemlich flüchtig behandelten Landschaften einiger dieser Bilder zeigen hellgelb angestrichene Wiesen, ganz schematische Bäume, mit runden, hellgrünen Kronen und gelben Lichtern darauf, im Mittelgrund rosige und lichtgraue Gebäude mit Ziegel- und Schieferdächern, im Hintergrund dunkelblaue, hügelartige Berge. Ein schwacher Versuch der Luftperspektive ist also vorhanden.

Obwohl die Herkunft dieser Bruchstücke eines Altars leider nicht bekannt ist, so weist ihr lichter, einförmig-bunter, vielfach weiß gebrochener Gesamtton doch eher auf einen Pustertaler Maler hin, der schwache italienische Anregungen, vielleicht vom Osten her empfing, als, wie ich früher vermutete, auf die Brixner Schule.

Hier dürfen auch die Malereien am Flügelaltar der Walpurgiskapelle bei Taufers im Pustertal nicht unerwähnt bleiben, welche mit den vorgenannten aus der Katharinenlegende im Ferdinandeum verschiedene Eigenschaften, sowohl in der Auffassung, wie besonders im Kolorit gemein haben, erstere jedoch an Feinheit der Ausführung letztere wesentlich übertreffen.

Im Kasten dieses Flügelaltares stehen drei Holzfiguren, die hl. Walpurgis in der Mitte, links der hl. Georg, rechts der hl. Florian; ihre alte Bemalung ist teilweise gut erhalten, doch ist das Gesicht der hl. Walpurgis neu gefaßt; es sind mittelmäßige Arbeiten, anscheinend unter Pacherschem Einfluß.

Die Flügel sind an den Innen- und Außenseiten in Tempera bemalt.

An der Innenseite des rechten Flügels (vom Beschauer) ist der hl. Markus dargestellt, als Vertreter der „vita contemplativa“, wie am Saum seines Gewandes zu lesen ist. Über ihm befindet sich der geflügelte, affenartig stilisierte Löwe, mit blaugrün, rot und weiß gefärbten Flügeln. Über dem langen apfelgrünen Untergewand mit gelbem Saume trägt der Heilige einen weißen, kirschrot gefütterten Mantel, der über seinen rechten Arm fällt. Der Faltenwurf zeigt eckige Brüche. Die Lichter des grünen Gewandes sind gelblich, die Schatten des Mantels grau. Die sichtbaren Unterschenkel und Füße des Heiligen bekleiden enganschließende, rote Beinlinge, auf dem Haupt trägt er ein rotes Käppchen (wie mehrere Figuren auf den zuvor beschriebenen Katharinenbildern im Ferdinandeum). Sein rosig grau getöntes Gesicht zeigt edle, scharfgeschnittene Züge, große schwarze Augen, reichen, über der Stirn verschnittenen, blonden Lockenschmuck. Die obere Hälfte des Hintergrundes schmückt ein gepreßtes Goldbrokatmuster, die untere Hälfte ein bis an die Schulter der Figur reichender geblümter Teppich. Der Boden ist schachbrettartig, mit weißen, blaßroten und grünen Steinplatten belegt. Die Lokaltöne sind zwar bestimmt, der Gesamtton aber licht, graue Schatten herrschen vor.

Auf der Innenseite des linken Flügels steht die seltsamerweise völlig bekleidete, fürstliche Gewänder tragende Gestalt des hl. Sebastian. Über einem gelbschwarzen, mit weißem Pelz verbrämten Brokatgewand trägt er einen roten, in reichem Faltenwurf über den Rücken fallenden Mantel, während saftgrüne

Beinlinge die schlanken, elegant gestellten Beine eng umhüllen. Ein roter, mit weißem Pelz verbrämter Fürstenhut schmückt sein Haupt. In beiden Händen hält er vor sich ein Bündel Pfeile. Auch er zeigt scharfgeschnittene Züge. Gesamtton der Färbung und der Schatten, wie der Hintergrund, entsprechen dem erwähnten Gegenstück.

Ein gewisser italienischer Einfluß ist in beiden Gestalten, besonders hinsichtlich ihrer Haltung und ihrer Gesichtsbildung unverkennbar.

Auf den Außenseiten der Flügel sind vier Szenen aus der Passion, auf jedem Flügel je zwei übereinander, dargestellt. Die Kompositionen dieser Bilder zeigen einen entschieden deutschen Charakter, wenn ich auch keine bestimmten Vorbilder dafür nachweisen kann; sie stimmen weder mit Kompositionen Schongauers noch Dürers überein, wenn sie auch mit denen des ersteren manche Züge gemein haben, ohne daß diese eine unmittelbare Abhängigkeit vom Genannten beweisen würden, sondern vielmehr als Gemeingut der deutschen Kunst in einer bestimmten Zeit anzusehen sind.

1. Ölberg. Petrus liegt im Vordergrund, in weißem, rotgefüttertem Mantel, neben ihm sitzt Jakob in Profil, in apfelgrünem Mantel, mit braunem Vollbart. Weiter zurück kniet Christus in violettem Gewande vor dem auf einem grünen Hügel stehenden Kelche, daneben sind Mond und Sterne sichtbar. Links neben Christus hockt Johannes, in Vorderansicht, den verkürzten Kopf zwischen den Armen haltend. Im Hintergrund erscheint Judas in gelbem Gewand mit den Häschern, von denen einer eine gelbe Fahne mit drei schwarzen Skorpionen darauf hält. Der lichtgehaltene Boden ist mit einzelnen kugelförmigen Steinen bedeckt. Der Faltenwurf ist noch knittrig, die Bewegungen sind hart.

2. Dornkrönung. Christus sitzt in der Mitte in rotem Mantel mit grünlich-violett schimmerndem Futter, mit verbundenen Augen. Vor ihm kniet ein Henker, der ihn anspeit, in weinrotem Wams, weißen Beinlingen, roten Schuhen. Er trägt einen weißen Turban, der eine hohe rote Mütze umwindet, weiter hinten drücken zwei Schergen Stangen kreuzweise auf die Dornenkrone Christi; der eine in anschließendem, apfelgrünem Gewand mit kurzen roten Ärmeln und braunen Handschuhen, weißem Barett mit roten Bändern und Federn, der andere mit gelber Kapuze und Untergewand, rotem Wams und grünen Beinlingen mit gelben Stiefeln. Letzterer stemmt das eine Knie auf die Bank, auf der Christus sitzt. Den Boden bedecken farbige Steinfliesen, wie auf den Innenbildern. Den Raum schließt eine flache Holzdecke ab, hinten öffnet sich eine halbrunde Nische mit Fenster, in rosig-grauem Tone. Die Raumdarstellung ist sehr mangelhaft.

3. Kreuztragung. Christus sinkt zusammen, das Kreuz mit der Rechten umfassend, die Linke auf den Boden stützend. Hinter ihm kniet Simon von Kyrene, das Ende des Kreuzes haltend. Er trägt einen weißen runden Hut und ein lichtblaues Wams mit weißem, viereckigem Kragen. Von zwei geharnischten Schergen zieht der vordere Christus an einem um seinen Leib gewundenen Strick und hält mit der anderen Hand das Kreuz, während der zweite Christus mit einem Knüttel von hinten schlägt. Ihre Rüstungen sind stahlgrün mit weißen Lichtern, ihre Schuhe rot. Ihre Bewegungen sind sehr hölzern und gespreizt. Weiter zurück sieht man Johannes und Maria, umgeben von drei Frauen, knien. Im Vordergrund ist der Boden mit Gräsern und Klee bewachsen, im Hintergrund öffnet sich eine Gebirgslandschaft, rechts ragt eine rosig gefärbte Stadt empor. Die landschaftliche Darstellung ist dürftig.

4. Kreuzigung. Die Gestalt des Gekreuzigten ist ziemlich gut in den Verhältnissen und in der Modellierung des gelblich-rosigen, mit grauen Schatten

versehenen Fleisches; seine Hände sind krampfhaft zusammengeballt. Rechts steht Johannes, Maria stützend, welche mit vor dem Leib gekreuzten Händen und seitwärts geneigtem Haupt eben zusammenbricht. Der Ausdruck ihres Gesichtes ist, trotz des etwas schief gezogenen Mundes, ergreifend. Hinter ihr stehen zwei andere Frauen in blauen Gewändern und weißen Schleiern. Links von Christus sieht man spottende Juden in langen Kaftanen.

Auf den Predellaflügeln sind außen: links der Ecce homo mit länglichem Gesicht, starkzerfleischtem Körper, mit der Geißel im Arm und am kleinen Finger eine grüne Rute, rechts die Mutter Gottes dargestellt.

Auf der Rückseite der Predellaflügel ist links Apollonia in schwerem Golddamastkleid und rotgrünem Mantel, mit Zange und Zahn, rechts die hl. Elisabeth in weißem Gewand, mit Rosen, dargestellt.

Im Sarg selbst befinden sich ziemlich schadhafte, holzgeschnitzte Halbfiguren der hl. Katharina, Barbara, Margareta und einer vierten Heiligen. (Bezüglich letzterer Schnitzfiguren stüze ich mich auf eine Notiz über diesen Altar in den Mitteil. der k. k. Z.-K. 1892, S. 186, während meine Schilderung der Malereien und Schreinfiguren auf eigenen, eingehenden Aufschreibungen beruhen.)

Wenn wir in diesen Gemälden, die wohl schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts oder doch in die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert fallen mögen, trotz ihres ausgesprochenen deutschen Charakters, zumal in den Kompositionen, doch auch in den Typen, besonders der stehenden Heiligen, gewisse italienische Einflüsse wahrnehmen, während wir andererseits in den marmornen Bodenfliesen und den Teppichwänden bis zu halber Figurenhöhe, wenn auch nicht an Pacher, so doch an die Brixner Schule in der Art des Andre Haller einigermaßen erinnert werden (von der sich jene Gemälde aber durch die noch brüchigere Gewandung wieder unterscheiden), so ist es vor allem auch das lichte, vorwiegend auf Hellgrün, Rot und Weiß gestimmte Kolorit mit scharfen, unvermittelten Schatten, wodurch sich diese Gemälde sowohl von Michael und Friedrich Pachers Werken selbst, als von der unter ihrem Einfluß stehenden, noch tieftönigeren, Brixner Malerschule vom Anfang des 16. Jahrhunderts grundsätzlich unterscheiden, während sie darin mit den hier vorher angeführten Gemälden, zumal den Katharinenbildern im Ferdinandeum, eine innere Verwandtschaft zeigen und daher wohl mit jenen zusammen einer eigenen, im Pustertal längere Zeit hindurch, abseits von der Pacherschen Richtung, fortgepflanzten Werkstattübung zuzuschreiben sind.

Exkurs IV

Die Spuren dieses Schnitzers in Tirol lassen sich mehrfach verfolgen. So dürften die Schnitzereien an dem Flügelaltar der linken Seitenkapelle in der Franziskanerkirche zu Bozen, welcher, laut Inschrift an der Rückseite, im Jahre 1500 zur Zeit des Pater Guardian *Ludwig Stolz* gestiftet wurde (s. Mitteil. der k. k. Z.-K. II, S. 62) von demselben Meister herstammen, wie diejenigen am Flügelaltar im Nationalmuseum zu München, und da auch dieser aus der Bozner Gegend (Tramin) stammt, so liegt der Schluß nahe, daß der Meister beider Altäre in Bozen ansässig gewesen sei. Das Schnitzbild im Schrein des Bozner Flügelaltars zeigt in der Tat sowohl in der Komposition und im Stil der Figuren wie in den dieselben einrahmenden Verzierungen eine überraschende

Verwandtschaft mit dem Schnitzbild im Schrein des Münchner Flügelaltars. Hier wie dort sieht man im Vordergrund vor einer Mauerbrüstung Maria und Joseph in Anbetung vor dem Kind, welches auf dem weit am Boden ausgebreiteten knittrigen Mantelsaum Mariens auf dem Rücken liegt. Die Engelkinder, welche am Münchner Altar um das Kind herum knien, fehlen allerdings auf dem Bozner Altar, auch zeigt Joseph auf letzterem, wo er Kerze und blühenden Strauch hält, einen etwas männlicheren Ausdruck als am Münchner Altar. Dagegen ist die Madonna mit dem freundlichen, etwas breiten Gesicht auch in Stellung und Faltenwurf auf beiden Altären fast völlig gleich. — Am Münchner Altar schauen ferner Ochs und Esel über die Brüstung auf das Kind herab, am Bozner Altar strecken sie ihre Köpfe durch eine Öffnung in der Brüstung. Über der Brüstung sind in München wie in Bozen die hl. Drei Könige mit ihrem Gefolge zu Pferd in kleinerem Maßstab (weil in der Ferne gedacht) mit großer Feinheit und Kunstfertigkeit fast frei herausgeschnitzt. Doch sind sie am Bozner Altar nur auf beiden Seiten eines Mittelpfeilers sichtbar, welcher in München fehlt, indem dort vielmehr zwei schlanke Pfeiler einen freien Mittelraum einrahmen. Am Bozner Altar mußten wegen des Mittelpfeilers auch die Hosianna singenden Engel, welche in München über dem oberen Mittelraum schweben, wegfallen, während zugleich Ochs und Esel nicht über die Mauer blicken konnten.

Dagegen finden wir wieder in München wie in Bozen an den Seitenöffnungen über der Brüstung die sich verbeugenden Halbfiguren der anbetenden Hirten. Auch das prachtvolle Maßwerk, welches baldachinartig die Schnitzbilder nach oben abschließt, ist stilistisch und technisch auf beiden Altären sehr ähnlich und gleich meisterhaft behandelt; dagegen sind die Ranken, welche den Kasten umrahmen, am Bozner Altar reicher gebildet als am Münchner, indem sie dort noch mit reizenden kleinen Figuren belebt sind. Am unteren Saum des Mittelbildes und der Innenseiten der Flügel finden sich in München wie in Bozen jedesmal zwei verschiedene Muster, welche auf beiden Altären völlig identisch, nur in umgekehrter Ordnung angebracht sind. Auch das übrige Maß- und Rahmenwerk ist an den Innenseiten der Flügel beider Altäre sehr ähnlich, sowie auch die weiblichen Heiligen in Relief, welche an beiden Altären die Innenseiten der Flügel schmücken, hier wie dort dieselben untersetzten Gestalten, breiten Schultern und Gesichter, den nämlichen bauschig-knittrigen Faltenwurf zeigen. Von Pachers Stil unterscheiden sich diese Figuren durch eine gewisse Derbheit, die sich besonders in den bezeichneten Körperverhältnissen ausdrückt.

Dem nämlichen Künstler wie die Altäre in Bozen und München gehört endlich aber auch der herrliche Schnitzaltar in Pinzon oberhalb Neumarkt an, also ebenfalls in der Bozner Gegend, welcher im Schrein das Schnitzbild einer thronenden Madonna mit den Freifiguren des hl. Laurentius und Stephanus zu ihren beiden Seiten zeigt, während ein Chor von vier Engeln in Hochrelief den Grund der Nische ausfüllt, und ein prächtiger Baldachin mit Giebeln und Fialen und schönem durchbrochenem Maßwerk dieselbe überdacht. Auch die Maßwerkumrahmung, sowie der Stil der acht männlichen Heiligen an den Innenseiten der Flügel, ferner die lieblichen zwei weiblichen Heiligenfiguren an den Flügeltüren des Sarges entsprechen stilistisch durchaus den Figuren der zwei anderen Altäre. (Es lag mir daran, diesen im Exkurs II, S. 120 der ersten, im Jahre 1891 erschienenen Auflage dieser Schrift geführten Nachweis hier unverändert wieder abzudrucken, um mir dauernd dessen Priorität zu wahren. Weitere Ausführungen dieses Gegenstandes folgen unten.)

Exkurs V (Zu S. 62)

Entschieden Pacherschen Einfluß zeigt das schöne Temperabild der Madonna an der Wand links vom Südportal der Pfarrkirche in Bozen.[1*])

In der ersten Auflage dieser Schrift folgte in diesem Exkurs (damals als Exkurs III bezeichnet) eine Aufzählung und kurze Beschreibung von Flügelaltären aus Bozen und Meran sowie Umgebung, welche ich teils als unter Pacherschem Einfluß stehend bezeichnete, teils für weitere Untersuchungen über ihr Verhältnis zur Pacherschule und zueinander sowie über die weitere ihnen zugrunde liegende Entwicklung empfahl. Dieses Verzeichnis, welches ich weiter durchzuarbeiten und zu ergänzen für gut fand, wird in diesem Sammelband nunmehr passender an anderer Stelle sich einfügen, worauf ich hier hinweisen möchte. (Siehe unten Abh. X.)

Exkurs VI (Zu S. 62, Exkurs IV der ersten Auflage

Als unter dem Einfluß der schwäbischen Schule stehend oder vielleicht sogar unmittelbar ihr entspringend sind u. a. die Malereien des großen Flügelaltars in der Pfarrkirche von Niederlana im Etschtal zu betrachten. Den verdienstvollen Forschungen E. v. Ottenthals und O. Redlichs in den Tiroler Archiven ist es zu verdanken, daß wir jetzt den Namen des Meisters kennen, welcher diesen Flügelaltar in Auftrag erhielt und daran arbeitete, doch dürfte derselbe nur die Schnitzereien ausgeführt haben, während die Malereien entweder gar nicht von ihm begonnen oder doch durch spätere ersetzt wurden, da die vorhandenen jedenfalls stilistisch in eine spätere Zeit fallen. Es sei gleichwohl gestattet, das für Tirols Kunstgeschichte immerhin wichtige Regest hier wieder abzudrucken:

1503. Aug. 18. Hans Schnatterbeck, Maler und Bürger des Rates zu Meran, bekennt, daß der Pfarrkirchprobst von Lana bei ihm eine Tafel für den Fronaltar bestellt habe und verpflichtet sich, eine „schöne neue artige wohl formirte Tafel mit gutem veinem Dukatengold verguldet, auch mit guter schöner beständiger varbarbeit und zeug meisterlich gemacht gemalt und zuegericht auf gedachten U. L. Frauen altar“ für 1600 Gulden rhein. in 8 Jahren zu vollenden.

Orig. Perg. S. Minig Swebl, Bürgermeister zu Meran (nebst zwei Quittungen über Teilzahlungen von 1506 und 1508).

(Mitteilungen der dritten [Archiv] Sektion der k. k. Z.-K. etc. 4. Heft. Archivberichte aus Tirol von E. v. Ottenthal und O. Redlich. Wien 1888, p. 232—33, Nr. 1180.)

Der Flügelaltar dürfte der größte in Tirol existierende sein und dem von St. Wolfgang an Umfang nur wenig nachgeben, obwohl er nicht wie dieser vier, sondern nur zwei Flügel hat.

Betrachten wir diesmal zunächst die Schnitzereien an demselben, welche sich im Schrein, an den Innenseiten der Flügel, am Sockel und an dem

---

[1*]) Darauf bezieht sich wahrscheinlich eine Stelle in den Rechnungen der Bozner Pfarrkirche, wo es unter 1486—87 heißt: „So hab ich lassenn maister Clawsenn maler entwerffen unnser frawen bild zu einem mawerbild darumb geben hat Gerstl gemacht 3 lb.“ (s. Sporenberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen 1894, S. 67). Siehe ferner über dieses Gemälde: R. Vischer, Studien, S. 447 f., sowie R. Stiassny, Rep. f. K. 1900, S. 47. Noch 1503—11 begegnet der Name des Malers Klaus in den Kirchenrechnungen aus Velthurns bei Brixen. (Kunstfr. 1894 S. 37 A. Sporenberger.) Ob dieser in Brixen ansässige Maler aber derselbe ist, wie der, welcher 1486 in Bozen tätig war?

prächtigen durchbrochenen, spätgotischen Aufsatz finden. Sie gehören zum Reichsten, was Tirol in dieser Beziehung besitzt. Zumal die Schnitzereien im Schrein sind in einer des Michael Pacher würdigen Meisterschaft der Technik ausgeführt, was wohl auch Veranlassung war, daß man sie seiner Schule zuschrieb. Jedenfalls stehen sie unter dem Einfluß seiner Kunst und scheint der Meister derselben einen Wettstreit mit jener aufgenommen zu haben. Dabei aber sind sie doch stilistisch schon wesentlich verschieden von Michael Pachers Schnitzereien.

Besonders reich und kunstvoll sind die Schnitzereien im Schrein selbst sowie am Aufsatz. In ersterem sind durch reichverzierte Pfeiler und Fialen, sowie durch durchbrochene Baldachine je drei Nischen in zwei Reihen übereinander hergestellt und mit Figuren ausgefüllt. In der unteren Mittelnische ist Gottvater sitzend, mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß dargestellt, ein eigentümlicher und wie mir scheint seltener Ersatz für eine Pietà. In den Seitennischen rechts und links von der Gruppe stehen Petrus und Paulus, großartige Gestalten mit reichem, noch teilweise brüchigem, aber doch schon breiter und weicher als im 15. Jahrhundert behandeltem Faltenwurf, der jedoch die Stellungen der Figuren etwas unklar macht.

Besonders charaktervoll sind die bärtigen, männlich-ernsten Köpfe der beiden Apostel sowohl wie der Mittelfiguren. Auf den Pfeilerabsätzen zu beiden Seiten der Mittelgruppe sind zwei niedliche Engel in langen Gewändern, mit Kreuz und Martersäule, während die kleine Gestalt des segnenden Heilands mit der Kreuzfahne zu Füßen der Gruppe ein modernes Produkt ist, welches dieselbe zum Teil unliebsam verdeckt.

Die obere Mittelnische nimmt die knieende Madonna ein, welcher von Christus und Gottvater die Krone aufs Haupt gesetzt wird, während im Hintergrund auf erhöhten Sockeln zu beiden Seiten der Gruppe zwei liebliche Engel in langen Gewändern musizieren. In den Seitennischen sitzen, rechts von der Mittelgruppe (links für den Beschauer) Anna selbdritt, links (bzw. rechts) die hl. Katharina mit dem zerbrochenen Rad auf dem Schoß, das Schwert auf den Boden stützend. Annas ältlicher Kopf gibt trefflich den Ausdruck mütterlicher Besorgtheit wieder, äußerst anmutig sind die beiden kleinen, miteinander spielenden Kinder auf ihrem Schoß.

An den inneren Seitenwänden des Kastens sind ferner je zwei senkrecht laufende Hohlkehlen nebeneinander angebracht, wovon die inneren gegen die Rückwand hin, zwischen astartig gedrehtem Maßwerk auf Konsolen je zwei kleine Figuren von Kirchenvätern übereinander enthalten, während die äußeren Hohlkehlen von je vier kleinen weiblichen Heiligen auf Konsolen, unter zierlichen, durchbrochenen Baldachinen ausgefüllt sind.

An den Innenseiten der Flügel sind in Relief vier Szenen aus dem Marienleben dargestellt. Links (vom Beschauer) oben die Verkündigung, unten die Beschneidung, rechts oben die Anbetung der Hirten, unten die der Könige.

Auch diese Figuren zeigen ausdrucksvolle, zum Teil stark realistisch behandelte Köpfchen, im Faltenwurf macht sich auch hier der Pachersche Nachklang bemerklich. Die Kompositionen sind trefflich. Die Reliefs am linken Flügel sind feiner durchgeführt und zeigen dieselbe Hand, wie die Schnitzereien im Kasten, wogegen die Reliefs am rechten Flügel etwas derber und trockener behandelt sind und nur aus der Werkstatt des Meisters Schnatterbeck stammen dürften.

Sehr kunstvoll ist auch der in fünf durchbrochene, nach der Mitte zu stets höher ansteigende Fialen geteilte Aufsatz. In diesen, auf zarten Pfeilergruppen sich erhebenden Fialen stehen neun Figuren auf Pfeilersockeln, von Maßwerkbaldachinen überdacht und zwar in den äußersten Fialen Maria und Johannes, in Anbetung knieend, in den inneren Fialenpaaren je zwei wunderschöne Engel in Chorgewändern übereinander und in der Mittelfiale zu unterst, aber höher als die Seitenfiguren, Christus als Weltrichter in einer Mandorla, die aus zweigartigem Maßwerk gebildet wird, das sich aus dem Kielbogen der Maßwerkeinrahmung im Kasten entwickelt. Darüber befindet sich die Gestalt der hl. Barbara mit Schwert und Meßkelch und zu oberst das Brustbild Gottvaters.

Der Sockel ist, auch in seinen Statuen, erneuert. Die Außenseiten der Flügel sind wie gewöhnlich mit Gemälden geschmückt, welche vier Szenen aus der Passion Christi vorführen. Auf dem linken Flügel ist oben Christus auf dem Ölberg, unten seine Geißelung, auf dem rechten Flügel oben Christus vor Kaiphas, unten die Kreuztragung dargestellt.

1. Christus auf dem Ölberg. Christus kniet in der Mitte in blaugrauem Gewand, vor ihm liegt rechts mit auf die Hand gestütztem Kopf (wie in Dürers großer Holzschnittpassion) der Evangelist Johannes in blaßkirschrotem Gewand, links Petrus in blaugrauem Gewand. Hinter Christus liegt der dritte Apostel, den Kopf auf beide Arme legend, in Vorderansicht, ebenfalls in blaugrauem Gewand. Hinten links sieht man die Häscher nahen, rechts schwebt in weißem Gewand der Engel zu Christus herab.

2. Geißelung Christi. Christus, eine kräftige Gestalt, steht in der Mitte, an die Säule gebunden; sein Lendentuch ist weiß, mit bläulichen Schatten. Links steht ein Knecht, in gelben, oben geschlitzten Beinlingen, während ein weißes Hemd mit grauen Schatten seinen Oberleib bedeckt. Er setzt den linken Fuß auf Christi Bein, dessen Lendentuch er von hinten packt, während er auf dem rechten Standbein kräftig steht und die Rute zum Streich geschwungen hat. Hinter ihm stehen zwei Juden, der eine bärtig, in langem, blaugrauem Kaftan mit Pelzkragen und blauschwarzer Mütze, der andere mit breitem, bartlosem Gesicht und mattrotem Gewand. Weiter hinten links steht vor einem Haus ein dritter in preußischblauem Gewand, sowie auf der rechten Seite ein vierter Zuschauer. Rechts hinter Christus schaut ihm ein jugendlicher Henker mit Locken, weißer Mütze und lichtkirschrotem Gewand höhnisch über die Schulter. Ein dritter, in grünem Wams, schwingt die Geißel. Ein vierter kniet im Vordergrund und macht seine Geißel zurecht.

3. Christus vor Kaiphas. Christus steht in blaugrauem Gewande vor Kaiphas, dieser redet ihn zornig an, ebenso beschimpft ihn im Vordergrund rechts ein zweiter Jude in rotem Gewand. Links im Vordergrund steht ein Scherge.

4. Kreuztragung. Christus in blaugrauem Gewand ist in der Mitte des Bildes, das Gesicht voll edlen Seelenschmerzes dem Beschauer zuwendend, halb zusammensinkend. Vor ihm, dem Beschauer den Rücken zuwendend, steht ein spottender Knabe in schachbrettartig gemusterter Kleidung. Ein Soldat mit weißen Beinlingen und lichtkirschrotem Wams setzt den linken Fuß auf Christus und reißt ihn am Strick. Ein Schächer mit nacktem Oberkörper und dunkelblauen Hosen schreitet ganz rechts am Rande des Bildes einher. Weiter hinten verspottet ein alter Mann in grünem Gewand Christus, auf den Schächer hinzeigend. Anderes Volk ist noch weiter hinten sichtbar. Links im Vordergrund kniet in

kirschrotem Gewand mit weißem Kopftuch die heilige Veronika, das Schweißtuch haltend. Weiter zurück sieht man hinter dem Kreuzesstamm den Kopf des Nikodemus, welcher Christus folgt. Dahinter steht betend Maria in preußischblauem Kleide und weißem Kopftuch mit bläulichen Schatten, ihr zur Seite, sie tröstend, Johannes. Daneben haut ein Mann in grünem Gewand auf Christus ein. Im Hintergrund rechts sieht man Buschwerk, links das Stadttor. Die Komposition hat manche Ähnlichkeit mit der Kreuzigung in Dürers kleiner Holzschnittpassion.

In diesen Gemälden liegt ein entschieden kühler, grauer Gesamtton; in den Gewändern herrscht das Blaugrau wesentlich vor, die Lokalfarben sind sehr gedämpft, dabei trennen sich die schwärzlichen Schatten der langgeschwungenen, feinen, vielfach parallel laufenden Gewandfalten scharf von den lichteren Teilen ab. Das eckige Geknitter des 15. Jahrhunderts ist nicht mehr vorhanden, nur Dürersche Hakenfalten kommen vor. Trotz der oben erwähnten Eigentümlichkeiten ist der Faltenwurf im ganzen natürlich und frei behandelt. Auch die Zeichnung und Modellierung der Figuren ist trefflich, die Hände eher breit und starkfingerig. Die durchwegs von weißen, bis über die Augen fallenden Kopftüchern verhüllten Frauen zeigen kleine, etwas zusammengedrückte Augen, lange, gerade herablaufende Nasen mit etwas vortretenden Spitzen, Veronika insbesondere öffnet den kleinen Mund mit starkgewellt emporgezogener Oberlippe und kurzer, feiner Unterlippe ganz in derselben Weise, wie die hl. Magdalena am Fuße des Kreuzesstammes auf dem Bilde der Kreuzigung von *Hans Schäuffelin*, welches sich im germanischen Museum der Galerie zu Nürnberg befindet. In der Tat erinnern alle Eigenschaften dieser Gemälde so sehr an Schäuffelin, daß man fast versucht wäre, sie ihm selbst zuzuschreiben. — Jedenfalls müssen sie unmittelbar seiner Schule entstammen und bilden so eines der zahlreichen Beispiele von dem Eindringen nicht bloß schwäbischer Einflüsse, sondern geradezu schwäbischer Kunst in Tirol. Jedenfalls können diese Gemälde nicht von Hans Schnatterbeck, oder doch nicht aus der Zeit sein, da er den Altar ausführte, sondern müssen später, etwa gegen 1520, entstanden sein. — Bekanntlich bildeten sich durch Maximilians Anstoß die regsten Beziehungen süddeutscher Maler zu Tirol aus, die aber auch noch nach seinem Tode fortdauerten, wie die von Meister Wilhelm aus Schwaben in den zwanziger Jahren ausgeführten Wandgemälde im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz, sowie *Bernhard Striegels* Anwesenheit und Tätigkeit in Tirol in den Jahren 1521 und 1525 bezeugen.

Nachschrift zum Exkurs (1910).

Wenn auch diese Ausführungen über den Altar von Niederlana vom Jahre 1891 in Einzelheiten vielleicht hätten ergänzt werden können, so habe ich sie doch unverändert wieder hier aufgenommen und zwar aus folgendem Grunde: Nach dem Erscheinen meiner Abhandlung „Die Brixner Malerschule usw.“, in welcher auf S. 126 auch dieser Exkurs veröffentlicht wurde, hat R. Stiassny, nachdem ihm meine ihm zugeschickte Schrift bekannt war, in den Mitteil. der k. k. Z.-K. 1892, S. 17 die Malereien des genannten Altares gleichfalls besprochen und ebenfalls dem Hans Schäuffelin oder seiner Werkstatt zugewiesen, ohne aber zu erwähnen, daß ich der Entdecker dieses Sachverhaltes gewesen war, den ich ausführlich im obigen Exkurs begründet hatte. Er begnügte sich mit einer Randnote (Seite 18, Anm. 1), worin er angab, daß ihm meine bezügliche Schrift „erst nach Abschluß“ seines Aufsatzes bekannt geworden sei und daß er meinen, dem

Altar von Niederlana darin gewidmeten Exkurs „mehrfach ergänzt und berichtigt“ habe.

Jeder Leser, welcher diese Frage nicht besonders zu verfolgen gesonnen war, konnte oder mußte aus Stiassnys breitspuriger Schilderung des Altars sowie der die Hauptsache verschweigenden, dabei krittelnden Anmerkung, die er meiner Schrift widmete, annehmen, daß er zuerst das Richtige gefunden habe, nämlich, daß die Malereien des Altars aus Schäuffelins Werkstatt stammen.

Um diese Dunkelheit zu beseitigen und meine Priorität in dieser Sache zu wahren, ließ ich darauf folgende Erklärung in den Mitteil. der k. k. Z.-K. 1892, S. 177, veröffentlichen:

„Mit Bezugnahme auf den im 1. Heft des Jahrganges 1892 (S. 17 f.) dieser geschätzten Zeitschrift von R. Stiassny über den obenbezeichneten Gegenstand veröffentlichten Aufsatz bemerkt der Unterzeichnete, daß er bereits in seiner 1891 in der Zeitschrift des Ferdinandeums sowie in einem Separatabdruck bei Wagner in Innsbruck erschienenen Abhandlung: ‚Die Brixner Malerschulen usw.‘ (Exkurs IV, S. 126—131) folgende Hauptpunkte festgestellt hat, mit denen Stiassnys Ergebnisse übereinstimmen.

I. Die Schnitzereien und Malereien des Altars sind stilistisch durchaus voneinander verschieden.

II. Erstere sind als Werk des Hans Schnatterbeck zu betrachten, der laut der Archivberichte aus Tirol von E. v. Ottenthal und O. Redlich (Wien 1888, Mitteil. der III. Sektion der k. k. Z.-K. etc., S. 232—233, Nr. 1180) das Altarwerk 1503 in Angriff nahm und bis 1508 dafür Zahlungen erhielt.

III. Die Schnitzereien Hans Schnatterbecks gehören nicht, wie früher angenommen wurde, der unmittelbaren Schule Pachers an, sondern zeigen eine selbständige und jener nahezu ebenbürtige Richtung, welche, allerdings in einem beschränkten Grade, Pachersche Einflüsse erfuhr.

IV. Die Gemälde an den Außenflügeln zeigen, wie sich besonders aus einer Vergleichung derselben mit der Kreuzigung Hans Schäuffelins in Nürnberg ergibt, in Zeichnung und Farbengebung eine so schlagende Verwandtschaft mit des ebengenannten Malers Werken, daß sie ihm oder doch seiner Schule zuzuschreiben sind, ‚jedenfalls unter seinem direkten Einfluß stehen‘.

In diesen vier Hauptpunkten glaube ich hiermit meine Priorität konstatieren zu sollen, ohne auf Übereinstimmungen oder Verschiedenheiten im einzelnen zwischen beiden Arbeiten hier einzugehen.“

Daraufhin folgte auf S. 246 desselben Jahrganges der Mitt. der k. k. Z.-K. ein Rechtfertigungsversuch Stiassnys im Sinne der oben erwähnten Anmerkung zu seinem Aufsatz, in dem er zwar die Wiederauftischung meiner Ergebnisse unter seiner Flagge, ohne „eine fortlaufende Reihe von Zitaten“ aus meiner Schrift damit zu begründen suchte, daß ich die „kunstgeschichtliche Bedeutung des Kunstwerkes nicht völlig erschöpft“ hätte, zugleich aber beifügt: „Die Übereinstimmung in den Hauptpunkten aber mit dem Ergebnisse Sempers konnte als Bestätigung der Richtigkeit der beiderseitigen Befunde nur willkommen geheißen werden.“

Warum hat aber Stiassny diese „willkommene Bestätigung der Richtigkeit“ seiner später geäußerten Ansicht durch die von mir ein volles Jahr früher festgestellten „Hauptpunkte“ nicht gleich in seinem Aufsatz geltend gemacht, statt sie mit Schweigen zu übergehen? Es ist übrigens merkwürdigerweise nicht bloß das eine Mal, daß Stiassny neue Ergebnisse meiner Forschung nachträglich schon längst gewußt haben will!

Über Hans Schnatterbeck sind seither, besonders durch die Forschungen Dr. K. Moesers, noch verschiedene Nachrichten bekannt worden, auf Grund deren hier ein kurzes Verzeichnis sämtlicher bisher sichergestellten Lebensdaten des Künstlers folgen möge:

1478, 17. 1. wird der Künstler zum erstenmal in Meran erwähnt als „Hanns Schnatterpeck, Burger zu Sterzingen", in einer Kundschaftsaussage über einen „Lienhart huetter" (Hutmacher) von Sterzing, der wegen Diebstahls aus der Meraner Hutmachergilde entfernt wurde. (Urk. zit. bei K. Moeser: „Zu Hanns Schnatterpecks Lebensgang", Forsch. u. Mitt. zur Gesch. Tirols u. Vorarlbergs. Herausg. von M. Mayr. I. Jahrg. 1904, S. 64.)

Hans Schnatterbeck war demnach vorher Sterzinger Bürger, ehe er sich, offenbar noch sehr jung (wie sich aus dem Folgenden ergeben wird), in Meran dauernd niederließ.

1480 wird in der Amtsraitung des Bürgermeisters Ciriak Hauser von Meran „Hanns Schnatterpeck, maler" als „Niedersitzer" (Angesessener) verzeichnet, der das Niedersitzgeld noch schuldig ist („mit dem nachträglichen Vermerk, daß er die Taxe erlegt habe"). (K. Moeser, a. a. O.)

Da weder der Name Hans Schnatterbeck, noch der seiner Familie in den Aufzeichnungen von Sterzing bisher (trotz K. Fischnalers eindringender Archivforschungen daselbst) aufzufinden war, so bleibt die Frage offen, ob der genannte Künstler nicht auch in Sterzing eingewandert und nachträglich erst eingebürgert sei, obschon dem, wie mir scheint, der Umstand entgegensteht, daß er noch im Jahre 1540 unter den Lebenden weilte (siehe unten): er müßte denn steinalt geworden sein.

1488—93 wohnt laut den Steuerregistern Hanns Schn. im „Grünwaldschen" Hause zu Meran. (K. Moeser, a. a. O.)

1492, am hl. Magdalenentage (22. Juli) verkauft Hanns Sch., Maler und Burger, und Barbara, seine eheliche Hausfrau, Tochter weiland Leonhards von Hafling, dem Heinrich Pfödtl in Schenna, und Christina, seiner Hausfrau, um 20 fl. 2 Pf. Perner und 6 Kreuzer gute Meraner Währung eine jährliche Pfenniggilt von 3 Pf. Perner und 9 Kreuzer samt Grundrechten von der „Hans Toblerischen Behausung" in Meran.

(Menghin, Burggräfler, 1899, Nr. 24, abgedr. Kunstfr. 1899, S. 65, Anm.*)

1493 kauft H. S. im „Obern Viertl Bergshalben" das Grünwaldsche Haus. (K. Moeser, a. a. O.)

Ca. 1499 wird H. S. in den Meraner Rat aufgenommen. (K. M., a. a. O.)

1503—08. H. S. stellt den Altar in Niederlana her.
(E. v. Ottenthal und O. Redlich, a. a. O. S. 2, 232—233.)

Um 1509 verläßt H. S. Meran; in den nächsten Jahren ist er im Vinstgau (Gericht Schlanders) nachweisbar. (Mündl. Mitt. von K. Moeser.)

1540 läßt er sich als Pfründtner im Meraner Spital aufnehmen.
(Mündl. Mitt. von K. Moeser.)

Exkurs VII (Zu S. 91)

Im Anschluß an den Meister M. R. (Marx Reichlich) kann ich mir nicht versagen, hier noch eines Gemäldezyklus Erwähnung zu tun, der sich im Museum zu Salzburg befindet und welcher mich vor mehreren Jahren lebhaft an die Gemälde des Meisters M. R. in Schleißheim erinnerte, ohne daß mir damals schon bekannt war, daß Marx Reichlich sich Maler und Bürger von Salzburg nannte.

Leider hatte ich seither noch nicht wieder Gelegenheit, meinen ersten Eindruck dieser Gemälde nachzuprüfen, sowie mit den mutmaßlichen übrigen Werken des genannten Meisters zu vergleichen. Die Salzburger Gemälde stammen aus dem St. Petersstifte daselbst und stellen auf acht Holztafeln folgende Gegenstände dar:

1. Ausweisung Joachims aus dem Tempel.
2. Joachim und Anna vor der goldenen Pforte.
3. Tempelgang Mariens.
4. Die Heimsuchung.
5. Kindermord in Bethlehem.
6. Christus als Knabe im Tempel lehrend.
7. Das Passahfest.
8. Christus von den Frauen Abschied nehmend.

Nach meinen kurzen Notizen über diese Gemälde sind die Gestalten darauf zum Teil etwas schlank, zeigen mehrfach kühne Verkürzungen und Bewegungen, ohne daß diese doch besonders lebhaft wären. Dies sowie die perspektivischen Hallen- und Straßenansichten gemahnten mich an M. R., wie besonders auch die tiefe, kräftige Färbung, sowie die saftigen Lichter und Reflexe an den reichen, nicht mehr brüchigen Gewändern. Allerdings kommt es mir zugleich in der Erinnerung vor, als wären sie noch etwas später als die Gemälde in Schleißheim anzusetzen. Marx Reichlich müßte demnach, falls die genannten Salzburger Bilder wirklich von ihm herrühren sollten, nach seiner Ausführung der Schleißheimer Bilder und seinem Aufenthalt in Bozen, nochmals in Salzburg sich aufgehalten, oder aber die Bilder dorthin versandt haben. Doch kann ich mich vorläufig, wie gesagt, keineswegs bestimmt dahin aussprechen, daß die Salzburger Gemälde wirklich von demselben Meister seien, welcher die erwähnten Schleißheimer Bilder mit seinem Monogramm M. R. bezeichnet hat; immerhin scheint mir diese Frage aber einer Anregung und weiteren Untersuchung wert, da selbst nur ein Schuleinfluß des Meisters M. R. in Salzburg für die Kenntnis der Beziehungen zwischen tirolischer und salzburgischer Kunst im 16. Jahrhundert nicht unwichtig wäre. (Aus Exkurs V, S. 131 der ersten Ausgabe dieser Abhandlung von 1891.)

Nachtrag hierzu von 1910. — Obgleich ich leider seitdem nicht mehr dazu kam, die hier aufgeworfene Frage weiter zu verfolgen, so kann ich doch zu meiner Genugtuung sagen, daß meine Anregung nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen ist und meine oben ausgesprochene Vermutung auch von anderer Seite insofern geteilt wurde, als diese Bildgruppe wenigstens als ein Werk der Salzburger Schule Marx Reichlichs anerkannt ward. Vgl. O. Fischer, a. a. O. S. 141.

Exkurs VIII (Zu S. 105)

In der ersten Auflage dieser Schrift von 1891 ließ ich S. 10 auf die Besprechung des Katharinenaltars und anderer dahin gehöriger Bildtafeln der Brixner Schule in Neustift eine Schilderung mehrerer Gemälde im Kloster Wilten folgen, welche mir wegen gewisser Stileigenschaften, besonders auch wegen der tiefen, kräftigen Färbung der Mehrzahl derselben stark unter dem Einfluß der Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts zu stehen schienen. Bald nach dem Erscheinen dieser Schrift gelangte ich jedoch zur Erkenntnis wesentlicher Unterschiede, die, trotz mancher wohl nicht ganz zufälliger Anklänge, zwischen letztgenannter

Schule und der Mehrzahl der besprochenen Wiltner Bilder bestehen, welche doch wahrscheinlich in Innsbruck oder Wilten selbst entstanden sind und die in Nordtirol schon damals vorwiegenden oberdeutschen Einflüsse nicht verleugnen.

Da ich solche nun in späteren Schriften nachgewiesen habe, welche in diesen Sammelband ebenfalls aufgenommen werden, so glaube ich, daß der noch haltbare Teil meiner diesen Bildern, im Anschluß an die Brixner Schule, gewidmeten Ausführungen besser bei der noch weiter unten folgenden Erörterung über dieselben anzuführen sei, um so mehr, als dadurch der Inhalt vorliegender Abhandlung von einem fremdartigen Einschiebsel befreit wird.

Nur in bezug auf eine Gruppe von Bildern im Stifte Wilten möchte ich die Annahme eines engeren Zusammenhanges mit der Brixner und der Pacherschule, jedoch erst vom Ende des 15. Jahrhunderts aufrecht erhalten, da innere und äußere Gründe für einen solchen sprechen.

Es sind dies die beiden Bilder der „Apostelteilung", wie ich sie früher schon mit Recht bezeichnet habe, wenn dieselben auch, wie es scheint, zu einem dem Petrus und Paulus gewidmeten Altar gehört haben. Auf jeder der beiden Holztafeln ist im Vordergrund ein knieender Stifter zu sehen, von denen der eine einen infulierten Abt von Wilten, der andere einen Probst von Neustift darstellt.[1])

Die beiden Holztafeln (Höhe 1,37 m, Breite 1,05 m) befanden sich als Gegenstücke einander gegenüber und zwar so, daß das Bild mit dem Wiltner Abt die linke, das andere mit dem Neustifter Propst die rechte Stelle einnahm, indem ersterer nach rechts, letzterer nach links gewendet kniet (Abb. 50, 51). — Da auf den Rückseiten beider Tafeln die Spuren von daran aufgeklebten Holzreliefs erhalten sind, so dürften erstere die Vorderseiten von zwei Altarflügeln gebildet haben.

[1]) Meinen bereits in der ersten Auflage (S. 25) dieser Schrift hierauf bezüglichen Hinweis hat jetzt S. Hochwürden, der gegenwärtige Prior des Stiftes Wilten, durch folgende, mir gütigst zur Verfügung gestellte Mitteilung genauer ausgeführt und begründet; „Weihbischof Konrad von Brixen weihte im Jahre 1495 in der Vorkirche des alten Münsters von Wilten auf der linken Seite einen Altar zu Ehren der H. Petrus und Paulus in atrio altare a sinistris ejus situm). (Siehe Originalweihurkunde mit Siegel, Wiltener Stiftsarchiv N. 3, O und Tschagellers Annales Wiltinenses. Tom. II, fol. 18/7.) Die zwei gotischen Tafelbilder im roten Saal des Stiftes Wilten, das erste mit der Darstellung, wie Petrus und Paulus sich verabschieden, das andere mit der Szene des Abschiedes des Apostels Jakobus vom Evangelisten Lukas sind offenbar Überbleibsel dieses Altars. Diese Annahme scheint genügend begründet durch die darauf angebrachten Porträte des Abtes Jakob II. Schmölzer von Wilten (1492—98) und des Neustifter Probstes Lukas Horben (1483—1503), welcher zugleich auch Probst des Augustinerchorherrenstiftes Waldsee in Schwaben war. Im Stiftskreuzgang von Wilten hängt das Porträt des Abtes Jakob, in Pontifikalkleidung dargestellt, während auf unserem Bilde der Abt in weißem Ordensgewande dargestellt ist, aber mit Inful und Stab. Aber nach den Gesichtszügen zu schließen ist auch der Abt auf dem ersteren Tafelbild kein anderer als Jakob Schmölzer. Das zweite Bild stellt den Apostel Jakobus vor, gekennzeichnet durch den Pilgerstab und den Pilgerhut mit der Pilgermuschel. Die Vermutung, daß die knieende Figur einen Probst von Neustift darstellt, ist um so sicherer erwiesen durch die im Hintergrunde teilweise sichtbare Michaelskirche in Neustift, hauptsächlich aber durch das beigegebene Wappen, welches das adelige Familienwappen des Probstes Lukas Horben ist. Die Horben (auch Horber, Harber und Härben) zu Ringelburg sind schwäbischen Ursprungs und 1838 ausgestorben. Das Wappen besteht aus einem viergeteilten Schild. Feld 1 und 4 hat einen Pfeil auf schwarz und weiß geteiltem Grunde, Feld 2 und 3 einen gewundenen Kettenkranz auf blauem Grunde. Der Restaurator der Bilder hat aus dem goldenen Kettenkranz, der Dornenkrone Christi ähnlich, ein rotes, rosenförmiges Gebilde gemacht. Auf dem späteren Wappen der Horben sieht man drei Pfeile, links geschrägt, auf blauem Grunde und auf ebensolchem Grunde in Feld 2 und 3 einen goldenen Kettenkranz. Rudolf Horben, der Bruder des Probstes Lukas, war des Kaisers Maximilian I. Rat und Hauskämmerer in Innsbruck (m. 1560). (Siehe Amtsrichter Beck, Lukas Härber, Probst von Waldsee und Neustift, im Diözesanarchiv von Schwaben, 18. Jahrg. [1900], Nr. 7, S. 97.)

m. p. Heinrich Schuler, Prior, Stift Wilten.

Der Abt von Wilten erscheint, wie oben erwähnt, im weißen Ordenshabit der Prämonstratenser, seine Inful ist reich mit Perlen und Edelsteinen besetzt, auch die Krümmung seines Stabes zeigt reich ziselierte Goldschmiedearbeit. Auf der anderen Seite des Bildes, etwas weiter zurück, stehen die beiden ehrwürdigen, etwas gedrungenen Gestalten der graugelockten Apostelfürsten, innig und ergriffen

Abb. 50 Apostelscheidung Kloster Wilten
Petrus und Paulus nehmen Abschied
(Phot. Hoefle, Augsburg)

einander umarmend und die Hände drückend, Paulus, durch den schmäleren Schädelbau, den längeren Bart und das reichere Haargelock gekennzeichnet, trägt über einer weißen Tunika einen grünen Mantel, Petrus über einer blauen Tunika ein rotes Pallium. Leider sind beide Gestalten, sowohl in ihren rötlich gefärbten Köpfen als auch in der Gewandung, stark übermalt, so daß in diesen nicht nur die Färbung, sondern selbst die Zeichnung der einzelnen Faltenmotive stark verdorben und entstellt ist. Auch die Gräser am Boden im Vordergrund sind stark

übermalt, nur einige Stauden mit roten Blumen und eine den leeren Raum zwischen den vorderen Figuren ausfüllende gelblich blühende Königskerze dürften alt und wesentlich unberührt geblieben sein, ebenso wie die motivenreiche Landschaft des Mittel- und Hintergrundes, die von einigen Gestalten abziehender Apostel belebt ist. Rechts hinter der Gruppe der Apostelfürsten baut sich dunkelbraunes

Abb. 51 Apostelscheidung Kloster Wilten
Jakob und Lukas nehmen Abschied
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Felsgestein, stufenförmig sich gipfelnd, bis nach dem Mittelgrund des Bildes auf, an den Hängen und Klüften von dunkelgrünem Laubholzgebüsch, mit lichtgelblich beleuchteten Blättern, an der Spitze auch von Fichten bewachsen. Darüber ragen noch rosige Dolomitenspitzen empor. Im Mittelgrund der Bildmitte dehnt sich, von Wiesen, Wegen und Büschen belebt, warmbeleuchtetes, lichtbräunliches Erdreich aus; dort erblickt man auch die knieende Gestalt des Johannes, in blauer Tunika und rotem Mantel. Hinter ihm sieht man eingehegte Wiesen und rechts

von einem umzäunten Garten eine Gruppe steilgegiebelter, schloßartiger Bauten mit einem Rundturm in weißlichrosigen Tönen mit roten Dächern. Dahinter zieht sich ein weißlich schimmernder Fluß hin, an dessen jenseitigem Ufer ein ganz phantastisch aufgetürmter und überneigender Fels von tiefblauer Farbe, zu dem sich ein Weg emporschlängelt, an seinem Abhang eine Kirche mit zwei Türmen trägt.

Auf der linken Seite des Bildes steht, nicht weit hinter dem knieenden Abt, ein abziehender Apostel, von der Rückseite gesehen, in einem faltigen Mantel von schönem, weißlich gebrochenem Rot. Neben einem reichlichen Lockenschwall sieht man rechts nur ein Stück der rundlichen Wange, der dicken Nase und des schnabelförmig geöffneten Mundes seines Gesichtsprofiles. Der breitkrämpige Pilgerhut, den er verwogen auf dem Hinterhaupt trägt, ist durch den Nimbus gespalten. Weiter zurück sieht man hinter einer Art Palmbaum feste Quadern, dann hinter einem Erdvorsprung noch einen Apostel von hinten in rotem Kittel, ein schwarzes Ränzel und eine Kürbisflasche auf dem Rücken. Dahinter ist wieder ein dunkelbrauner, grünbewachsener Bergabhang, an dessen Füßen eine Ortschaft mit Türmen liegt und noch weiter zurück, am Fluß, eine ummauerte Höhe, hinter der, ganz am Horizont, mehrere bläuliche Bergspitzen emporragen. Der Himmel ist unten licht, bläulichweiß und wird nach oben immer dunkler, bis zum Blauschwarz. Schlanke Bäumchen mit gestaffelten Kronen ragen an verschiedenen Stellen aus der Landschaft in den Himmel hinein.

Das andere, ein Gegenstück zum vorigen bildende Gemälde ist durch die Restaurierung weniger berührt und läßt uns den ursprünglichen, noch etwas kantigen, aber durch gute Verteilung der kräftigen Lichter und Schatten ungemein plastisch wirkenden Faltenwurf noch wohl erkennen. Hier kniet der Probst von Neustift rechts, nach links gewendet, vor ihm das oben beschriebene Wappen. Über einem weißen Chorhemd mit tiefen grauen Schatten trägt er ein violettgraues Mäntelchen; auch die Ärmel, die zu dem Ordensgewand unter dem Chorhemd gehören, sind violett. Auf den gefalteten Händen trägt er ein rotes Barett. Sein bartloses Gesicht mit hoher Stirne und spärlichem, grauem Haar ist gut porträtmäßig charakterisiert. Links im Vordergrund stehen in größerem Maßstab der hl. Jakob und Lukas, die Namenspatrone der beiden Stifter, sich gegeneinander vorneigend, indem Lukas die Rechte des Jakob mit seinen beiden Händen umfaßt. Allerdings hat der Künstler durch ein Versehen an den rechten Arm des Jakob die linke Hand gesetzt. Lukas hat sein Evangelienbuch und seinen Pilgerstab auf den Boden gelegt und ist barhäuptig, Jakob stützt sich auf seinen Stab und trägt über einem weißen Kopftuch den Pilgerhut mit dem Nimbus dahinter. Er trägt eine saftgrüne Tunika mit karmesinrotem Mantel, Lukas eine Tunika von tiefem, leuchtendem Blau und einen kirschroten Mantel mit tiefen Schatten und schimmernden Lichtern. Ihre kräftig modellierten Köpfe zeigen ein warmes Braun, im Gegensatz zu den durch Übermalung entstandenen rötlichen Tönen des anderen Apostelpaares. Der graugelbliche Boden vor ihnen ist mit rundlichen, kartoffelartigen Steinen besät. Unmittelbar hinter dem Stifter sieht man eine andere, sehr lebendig bewegte Apostelgruppe, schon etwas, vielleicht zu stark, verjüngt. Der eine, ein Greis mit breitem, starkknochigem Gesicht und sehnigem Hals, steht in schräger Vorderansicht und gießt, den Kopf zurückbeugend, den Inhalt einer Kürbisflasche, die er mit beiden Händen emporhält, in seinen breiten Mund. Er trägt eine grüne Tunika und einen rötlich-violetten Kragen mit weißem Futter. Ihm gegenüber steht ein anderer in Profil, in roter Tunika, mit schweren Schatten und weißem, zurückgeschlagenem Mantel, der beide Hände erhebt, wie um den anderen zu bitten, ihn auch trinken zu lassen. Weiter zurück rastet

ein anderer Apostel am Rand einer Quelle, die aus einer Quadermauer fließt: er hält seine eben gefüllte Feldflasche einem andern entgegen, der, von hinten gesehen, des Weges dahinschreitet, seinen spießartigen Pilgerstab schulternd. Über einer dunkelblauen Tunika trägt er einen roten Mantel. Seine Gestalt hebt sich von dem lichtbräunlichen Erdreich des Mittelgrundes dunkel und kräftig ab. Zierlich gezeichnete, dunkle Sträucher stehen längs seines Weges. Über der Untermauerung rechts steigt ein Hügel mit dichtem Blattgesträuch und Fichten bis fast zum oberen Rande des Bildes empor. Dahinter wieder Wasser, steile Felsen und blaue Berge. Besonders in der oberen Mitte des Bildes sieht man, in geringerer Ferne, senkrechte, zackige und kuppelige, warm braun getönte Felsen aufsteigen, die zum Teil von Fichten bekrönt oder mit Geäste bewachsen sind. Davor liegen Mauern mit Türmen und Zinnen, von denen sich Wege zu einem an einem Felsen liegenden Schloß, mit winzig kleinen Spaziergängern darauf, emporschlängeln. Diesem Schlosse strebt auch ein Apostel zu. Den linken Teil des Bildes, hinter der vorderen Apostelgruppe, füllt ein ganzer Wald von dunklen Laubbäumen mit gelblichgrün belichteten Kronen aus, der sich bis zu den fernen Felsen und Fichtenwäldern hinzieht. Ganz links von diesem Wald sieht man noch einen Apostel sich einem klosterartigen Bau nähern, der nach obiger Mitteilung ein Stück der Michaelskirche bei Neustift darstellen soll, wovon ich mich aber nicht ganz überzeugen kann.

Wie dem sei, so dürften die übrigen äußeren und inneren Anzeichen genügen, um es sehr wahrscheinlich zu machen, daß diese beiden Bildtafeln in der Tat durch die Vermittelung des darauf abgebildeten Propstes von Neustift in Brixen hergestellt worden seien. Jedenfalls ist die Stilverwandtschaft dieser beiden Bilder mit den Werken der unter Pacherschem Einfluß stehenden Brixner Malerschule vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts unverkennbar, wenn auch Werke genau derselben Art, also derselben Hand, aus jener Schule sonst nicht nachweisbar sind.

Für diese Verwandtschaft spricht nicht nur die tiefe, kräftig-warme und — soweit sie unberührt blieb — auch harmonische Färbung, mit wirkungsvollen Lichtern und Schatten, auf diesen Bildern, sodann die breite, energische, doch nicht grimassenhafte Charakteristik der Köpfe, die malerische Kühnheit der Stellung einzelner Figuren, sondern auch das ausgesprochene Streben, die perspektivische Raumvertiefung so ausführlich und vielseitig als möglich zu betonen, durch zahlreiche Abstufungen in der Verjüngung der Figuren und durch die Hand in Hand damit gehende Zerlegung der Landschaft in zahllose Einzelheiten naher und ferner Motive, wobei der Horizont fast bis zum oberen Rande des Bildes reicht. Dazu kommen die ausgesprochen alpinen Szenerien von schroffen Felswänden, fichtenbewachsenen Bergkuppen und fernaufragenden Dolomiten, wie sie von der Brixner Schule in der zweiten Hälfte des 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe angewendet wurden. Dabei macht sich auch schon ein entschiedenes Gefühl für Luftperspektive geltend, indem in den vorderen Figuren und landschaftlichen Teilen ein lebhafter Wechsel zwischen im Sonnenlicht erglühenden und schimmernden Lokalfarben mit tiefen warmen Schatten in den Gewändern, Gebüschen und am Boden neben den Figuren stattfindet, wogegen weiter nach hinten diese Gegensätze immer einheitlicher zusammengefaßt, die Farben in den Lichtern verblaßt und gebrochen, in den Schatten verdunkelt erscheinen, bis an Stelle der grünen und braunen Töne der Landschaft der blaue Fernenduft der Fluren und Berge tritt.

Obwohl auch in der deutschen Kunst, zumal seit dem Eindringen niederländischer Einflüsse, schon im 15. Jahrhundert landschaftliche Szenerien und

Fernblicke mit Liebe und Feinheit behandelt wurden, nicht nur von der Kölnischen Schule, sondern auch schon von Herlen, Wohlgemuth (von Konrad Witz ganz zu schweigen), so gewinnt sie doch bei ihnen kaum jemals jene, manchmal fast drückende Vorherrschaft, wie in zahlreichen Werken der Brixner-Pacherschen Malerschulen, vom Katharinenaltar in Neustift angefangen bis ins 16. Jahrhundert hinein, und so besonders auf den hier in Rede stehenden Bildern. Besonders fehlen auch in der deutschen Malerei bis zum Auftreten der heute sogenannten Donauschule die alpinen Motive, welche sie wahrscheinlich von der südtirolischen Malerei übernommen hat. Eine Vergleichung der Apostelteilung Wohlgemuths mit ihrer klar und anmutig angeordneten Landschaft und unserer Apostelteilung zeigt die Unterschiede der Behandlung der Landschaft hier und dort recht schlagend. Bei Wohlgemuth sehen wir zwar auch links im Mittelgrund romantische Felspartien mit einem malerisch sie bekrönenden Schloß, dagegen schließen den Horizont, über einer an einem Fluß sich lagernden Stadt, sanfte, bebaute Hügelketten unter einem klaren blauen Himmel ab.

Auch in Innsbruck und wohl überhaupt in Nordtirol hat, wie manche Beispiele beweisen, schon im 15. Jahrhundert der Einfluß der benachbarten deutschen Malerschulen, vor allem der schwäbischen vorgewogen, wenn auch, besonders hinsichtlich des Kolorits und einer gewissen Tiefe und Kraft desselben, gleichzeitig auch südtirolische Einwirkungen auf erstere stattgefunden zu haben scheinen.

Stiassny stellt (Rep. f. K. 1903, S. 29) die Vermutung auf, daß ein gewisser Maler Marx Thanauer, welcher von 1493 bis 1507 in Innsbrucker Urkunden Erwähnung findet und dem Kloster Wilten im Jahre 1503 Grundzins schuldete, der Urheber obiger Tafeln gewesen sei. Er stützt sich dabei auf eine hierauf bezügliche „Überlieferung" im Kloster Wilten, nur fragt es sich, ob diese nicht neueren Ursprungs und aus der Kenntnis des erwähnten Urkundenmaterials durch bloße Vermutung entstanden sei.

Die mir bekannten urkundlichen Nachrichten über Thanauer oder Thonauer sind folgende:

1500, 24/12. „Marx Donawer" ist Brüdermeister der St. Sebastiansbrüderschaft in Innsbruck. (Jahrb. der k. k. Z.-K. 1906. Urkunden der Statth. arch. Reg. 74. — ed. Sikora.)

1503, 2/12. „Marx Donawer" maler und Burger zu Innsbruck u. Anna s. Frau verkaufen der Lieben Frauen Brüderschaft einen Zins auf ihre Behausung . . . mit Vorbehalt des Grundzinses von 5 ß Perner an das Kloster Wilten." (Ebenda Reg. 89.)

1504. Brief von Thonauer, Marco, pittore d'Innsbruck im Archiv Thun im Nonsberg. (Tommaso Gar. L'archivio del castello di Thunn. Trento 1857, p. 33.)

1505, 27/3. „Marx Thanawer" für 2 Tafeln für die Liebfrauenkirche und Barbarakapelle in Fließ bezahlt. (E. v. Ottenthal u. O. Redlich, Archivbericht aus Tirol I, p. 301, Reg. 1718.)

1507, 2/7. Die Brüderschaft der Maler und Goldschmiede zur hl. Jungfrau und hl. Lucas verwandelt sich in eine Brüderschaft der hl. Barbara (für gegenseitiges Begräbnis). Als Bruder ist u. a. angeführt „Marx Thonnawer u. Anna, s. Hausfrau", mit 2 fl. Beitrag. (Jahrb. d. k. k. Z.-K. 1906, S. 189, Reg. 97.)

Auch wenn Stiassnys Hypothese dem tatsächlichen Sachverhalt entsprechen sollte, was sich leider, so wünschenswert es wäre, nicht feststellen lässt, so wäre damit doch noch nicht meine aus den Bildern selbst sich ergebende Annahme eines Zusammenhanges derselben mit der Brixner Schule widerlegt, da ja

M. Thanauer, dessen Beziehungen zu Südtirol sich aus den obenangeführten Urkunden ergeben, aus Brixen nach Innsbruck übergesiedelt oder doch mit Brixen in enger Beziehung gestanden haben kann. Es ist aber auch keineswegs ausgeschlossen, daß Thanauer, wenn er wirklich für Wilten arbeitete, Werke ganz anderen Stils dafür geschaffen hat und zwar mehr schwäbischen Charakters, wie die Brustbilder des hl. Petrus und Paulus, sowie der hl. Katharina und Barbara im Kloster Wilten. Ja selbst das Bild der Jungfrau, umgeben von ihren Symbolen, welches der Abt Leonhard Klingler (1498—1531) im Jahre 1521 stiftete, käme vielleicht in Betracht. Wenigstens soll nach „Brunners" Chorherrenbuch dieser kunstfreundliche Prälat ein Gönner des Malers Thanauer gewesen sein, wofür leider die Quelle nicht angegeben wird. Die Ansicht Stiassnys, daß die Bilder der Apostelteilung auf die oberbayrische Malerschule hinweisen, möchte ich so lange entschieden in Zweifel stellen, so lange er nicht einen Beweis dafür erbracht hat, da ich keinen solchen ausfindig machen kann.

In demselben Kloster Wilten befinden sich zwei Tafeln von genau denselben Ausmessungen wie die beschriebenen, mit denen sie auch das gemein haben, daß an ihren Rückseiten Stuck- und Leinwandüberreste erhalten sind, aus denen hervorgeht, daß auch hier Holzreliefs aufgesetzt waren. — Es sind dies die Tafeln mit der Predigt des Petrus und der Bekehrung des Saulus, welche ich schon in der ersten Auflage dieser Schrift (S. 25) als mit den Tafeln der Apostelteilung zusammengehörig bezeichnet habe. — Gehörten sie in der Tat vielleicht zu demselben Altar und zu denselben Flügeln, an denen sie die unteren Felder gebildet hätten, wonach ein jeder Flügel zirka 2.70 m Höhe bei 1.05 m Breite gemessen hätte? — Es wäre dies für einen mittelgroßen Flügelaltar ein gutes Verhältnis gewesen. — Allerdings spricht dagegen, daß keine völlige Stilübereinstimmung zwischen beiden Bilderpaaren vorhanden ist, wenn auch einzelne Ähnlichkeiten untereinander wahrzunehmen sind. — Auf jeden Fall haben auch die zuletztgenannten Tafeln einen Stilcharakter, welcher ihren Zusammenhang mit der südtirolischen Kunst erkennen läßt.

In der Predigt des Petrus ist es vor allem die Darstellung des Raumes, worin der Einfluß des Pacherschen Stiles unverkennbar hervortritt. Wir haben das in schräger Perspektive sich entwickelnde Seitenschiff einer Kirche mit spitzbogigen Kreuzgewölben, die sich über Wandsäulen entwickeln, vor uns. Die Wandstützen und Gurten sind rotbraun, die Gewölbefelder sind je nach dem Lichteinfall hellgelblich oder dunkel. Der Fußboden ist mit farbigen Marmorplatten belegt, deren perspektivische Verjüngung allerdings nicht fehlerlos geraten ist.

Im Hintergrund des gangartigen Schiffes ist ein hellbeleuchteter Flügelaltar sichtbar, während im beschatteten Mittelgrund sich verjüngte, farbige Figuren lebhaft bewegen.

Links im Vordergrund steht Petrus (in denselben Gewandfarben, tiefblauer Tunika und rotem Pallium, wie auf der Apostelteilung) auf einer provisorischen, gerüstartigen Holzkanzel, sein tiefbraunes Gesicht ist von grauem Haar und Bart mit malerisch aufgesetzten weißen Lichtern umrahmt.

Unten sitzen, in perspektivisch schräger Reihung nach der Tiefe hin, der Predigt beiwohnende Frauen und Männer. Zuvorderst links, unter Petrus, sehen wir eine gekrönte Frau mit langen, welligen Locken in rotem Gewand mit tiefen Schatten und einem gelbschwarzen Brokatmantel in sorgfältiger Ausführung. Ihr nach oben gerichtetes Gesicht ist verkürzt.

Neben ihr sitzt eine Frau mit weißer Haube, in rotbraunem Kleid mit breiten, tiefen Schatten, ihr Antlitz nachdenklich auf die Hand senkend: dicht dabei ist

ein sitzender Mann von hinten sichtbar, mit mächtigem Hals. — Andere Frauen sitzen weiter rechts. — Rückwärts an der Wand des Schiffes sitzen zwei sehr ausdrucksvoll und malerisch in Physiognomien (der eine mit langer Hakennase und schmalem Gesicht, der andere mit Glatze), Stellung und Farbe behandelte Männer.

Der unzweifelhaft von Pacherschem Einfluß berührte Urheber dieses Bildes offenbart neben einer frischen Unmittelbarkeit in der packenden Charakteristik und wirkungsvollen Stellung seiner Figuren zugleich ein feines Gefühl für malerische, zum Teil gebrochene, Farbentöne, unter denen ein warmes Rotbraun vorherrscht. Seine Gesichter sind hie und da derb, aber in wenigen Zügen sehr ausdrucksvoll und anziehend im Ton behandelt, die der Frauen zeigen gelblich-rötliches Fleisch mit grauen Schatten, die Gesichter der Männer sind in warmbräunlichem, doch klarem Ton gehalten. Ein Mann in der Mitte des Bildes, in Profil, mit dicker Nase und offenem, fleischigem Mund erinnert ganz an den Apostel in Profil, welcher um einen Trunk bittet, auf dem Jakob- und Lukasbild der Apostelteilung, so daß man zum mindesten auf eine nahe Beziehung zwischen beiden Bildgruppen, auch aus diesem Grunde, schließen möchte.

In der Bekehrung des Saulus sehen wir dieselbe kräftige, tiefe Färbung, nur noch, wahrscheinlich durch wiederholte Firnissung, stark nachgedunkelt. Im Vordergrund sehen wir den Bekehrten auf dem eben nach vorn niedergestürzten braunen Pferd, mit rotem, gold(gelb)geschmücktem Zaumzeug; eine stählerne, in den Schatten schwarzblaue, in den breiten Lichtern weißliche Rüstung umschließt eng seine etwas hageren Glieder, welche ein rotbrauner Mantel umflattert; ein Turban mit flatterndem weißen Band umhüllt sein bartloses, warmbräunliches, seitlich nach oben gewendetes Haupt, das eine ähnliche Verschiebung zeigt, wie das der aufblickenden Königin auf dem Bilde der Predigt Petri. Paulus erhebt die Linke wie geblendet empor gegen die rechts oben in braunrotem Gewand erscheinende graubärtige Gestalt Gottvaters, der in einer Glorie über konventionell gewundenen, dunkelblauen Wolken erscheint. Rechts vorn im Bild sieht man die Vorderteile zweier anderer ziemlich gutgeformter, brauner Pferde, von deren Reitern nur die großen Nasen zwischen den Visieren sichtbar sind. Ein anderer Ritter ist in der Mitte des Bildes in Vorderansicht dargestellt; die schwierige Stellung seines weißen Pferdes vermochte der Künstler nicht richtig wiederzugeben. Der gelblichgraue Boden vorn ist mit Blumen und Gräsern, ähnlich wie das Petrus- und Paulusbild, besetzt; doch sind dort die Gräser etwas steifer, weil sie hier übermalt wurden. — Auch die runden, kartoffelartigen Steine auf der Bekehrung des Paulus findet man ähnlich wieder auf dem Jakob- und Lukasbild. Ebenso ist die Landschaft, der Baumschlag und die Berg- und Felsbildung auf Pauli Bekehrung ähnlich wie auf den Bildern der Apostelteilung. Wir sehen dort wie hier die fedrigen Bäume, die sich oben gabelnden Stämme, die dunkeln, feinblättrigen Kronen mit gelbgrünlich aufgetupften Lichtern. Im Mittelgrund unseres Bildes sieht man eine weißlich-rosig getönte Stadt mit denselben, halbrunden Türmen, getreppten und eingezogenen Spitzgiebeln, wie auf dem Petrus- und Paulusbild. Auch das weißlich-bläuliche Wasser des Hintergrundes, mit den turmartigen Felsen und kegelförmigen blauen Bergen, endlich den nach oben dunkler werdenden Himmel (mit Gewölk) sehen wir hier wie dort in ähnlicher Weise wiederkehren.

Auch die Belebung der Landschaft mit kleineren Figuren in der Ferne fehlt auf dem Bekehrungsbild so wenig wie auf den Bildern der Apostelteilung; ein sehr malerisch flott und breit hingesetzter Zug von geharnischten Reitern

mit Lanzen und Fähnlein füllt auf ersterem den Mittelgrund rechts farbig und lebendig aus.

Es spricht alles dafür, nicht nur, daß die Bilder der Predigt Petri und der Bekehrung Sauls von einer Hand sind und Teile eines und desselben Altares bildeten, sondern daß sie wahrscheinlich auch mit den beiden Bildern der Apostelteilung zu einem Altare gehörten und aus derselben Werkstatt, wie diese, wenn auch nicht aus derselben Hand hervorgingen.

Die übrigen Bilder, welche ich in diesem Zusammenhang in der ersten Auflage anführte, zeigen zwar in der Färbung, wie ich hervorhob, ebenfalls eine auffallend tiefe Tonart, welche auf südliche Einflüsse hinzuweisen scheint, dürften aber doch nordtirolischen Ursprungs sein, weshalb ihre Besprechung auf eine später folgende, passendere Gelegenheit verschoben wird.

Exkurs IX (Zu S. 94 f.)

Über Andrae Hallers Lebensumstände sind mir folgende Nachrichten bekannt worden:

1505 treibt ein „Andrae Haller" als Kirchpropst der Pfarr- und Barbarakirche in Brixen Zinsen bei einem gewissen Georg Sperrfaller, Gutsbesitzer zu Sanders, Gericht Villanders, ein. (Verzeichniß dero bishero exrotulirten ehemaligen O. Oen Regierungsakten 1785. — Ferd. Bibl. W. 2134. n. 166.)

Daß ein Maler zu jener Zeit auch das Amt eines Kirchpropstes versah, ist nichts Außerordentliches, da auch Friedrich Pacher in den Jahren 1489—92 eine solche Stellung einnahm und um dieselbe Zeit auch als Revisor der Rechnungsabschlüsse der Kirchpröpste „anstatt des Gerichts", ja seit 1503 sogar zum Stadtrichter bestellt war. (Stiassny, Urkundliches über Friedrich Pacher, Rep. f. K. 1900, S. 40—43.)

Damit scheint jedoch die folgende Nachricht nicht zu stimmen, wonach: 1509 „am Erchtag vor ascens Dm̄i", Andre Haller, Maler von Sterzing, sein ehelicher Vater Martein Haller, seine eheliche Muetter Klara, Sigmundt Treibseysen Tochter zu Sterzing", als „Inwohner" (oder Bürger) von Brixen aufgenommen wurden.

Siehe: J. Walchegger, „Künstler zu Brixen im 16. Jahrhundert" (Kunstfreund 1904, XX. Jahrg., S. 131). Walchegger entnahm obige und andere Nachrichten über aufgenommene Inwohner einem handschriftlichen Band im Stadtarchiv zu Brixen, bezeichnet: „Burger und Inwoner Puech von 1500 Jar an bis 1593."

Diese Nachricht legt die Vermutung nahe, daß jener im Jahre 1505 erwähnte Kirchpropst Andre Haller doch wohl eine andere Person als der Maler gewesen sei, wenn man nicht annehmen will, daß dieser bis 1509 sich zwar nicht in Brixen, doch vielleicht im benachbarten Klausen aufgehalten habe, welchem Villanders zunächst liegt, und dort schon im Jahre 1505 als Kirchpropst und vielleicht auch als Maler für Brixen gewirkt habe.

1513. Flügelaltar von Durnholz. (Siehe oben S. 95.)

1518. Aus diesem Jahre stammt folgender Akt aus dem Gerichtsarchiv von Sterzing. Verfachbuch d. a. 1518, Seite 56: „Andre Haller maler zu Brixen und dorothea Andreen Strassers hausfrau daselbs verjachen sich gegen Wilhalm Gildwurm stadtschreiber zu Sterzing aller jhrer gerechte und loßung der Behaußung so Er von michl Rabers erben und seiner verlassenen wittib erkauft

nicht außgeben kain ansprach noch gerecht mer daran zu haben um 2 gulden. Richter — Testes: maister niclas stürhofer maler zu Brixn, *Wolf Hueber,* andre Taler.

Datum post Barth'mae 1518.

Aus dieser Urkunde lernen wir zugleich noch einen anderen Brixner Maler, Nikolaus Stürhofer, wenigstens dem Namen nach kennen. Von noch größerem Interesse aber ist der Name *Wolf Hueber,* der hier allerdings nicht als Maler bezeichnet wird, vielleicht aber doch mit jenem in Feldkirch geborenen, dann in Passau ansässigen Maler Wolf Huber eine Person ist. Seine Anwesenheit in Sterzing im Jahre 1518 könnte als ein tatsächlicher Beleg für den schon von mir in dieser Schrift (S. 63) vermuteten Zusammenhang zwischen der südtirolischen Malerei des 16. Jahrhunderts und der Regensburger Schule (oder Richtung des Donaustiles nach heutiger umfassenderer Bezeichnung) in Betracht zu ziehen sein, welcher letzteren ja auch Wolf Huber beizuzählen ist. Jedenfalls besteht eine geistige Verwandtschaft zwischen den derben realistisch, malerisch frei aufgefaßten Figuren des Wolf Huber und Marx Reichlich. (Vgl. die Heimsuchung beider in Schleißheim und der Münchener Pinakothek.) Ohne auf diese Frage hier weiter eintreten zu können, verweise ich auf den Aufsatz von Hans Tietze: „Albrecht Altdorfers Anfänge" im Kunsthistorischen Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission usw., Jahrg. 1908, S. 14 ff., ferner auf das Buch von Hermann Voß: „Der Ursprung des Donaustiles", Leipzig 1907, und auf Stiassnys Aufsatz: „Die Donaumalerei im 16. Jahrhundert" und die Erwiderung hierauf von H. Voß (beide Aufsätze in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft", 1908, S. 421—435 und S. 442—447).

1520. In der Vigiliuskirche bei Tasullo im Nonsberg befindet sich ein Flügelaltar mit dem Datum: „Die menssis Aprillis Anno Dm̄i 1520".

Nach Hans Schmölzers Vermutung sollen die Gemälde an diesem Altar, der hl. Laurentius und die hl. Magdalena an den Außenseiten der Hauptflügel, der hl. Romedius und die hl. Justina an den Seitenwänden der Predella, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige an den Innenseiten der Predellaflügel, der hl. Leonhard und Antonius Eremit an den Außenseiten der Predellaflügel, die hl. Veronika mit dem Schweißtuch an der Rückseite, sicher von Andre Haller sein, dessen „satte, tief kräftig leuchtenden Farben, seine Vorliebe für Grün mit pastosen gelben Lichtern und Rosa mit weißlichem Schimmer, sowie dessen schillernde Reflexe" sie aufweisen sollen.

Die geschnitzten Relieffiguren an den Innenseiten der Hauptflügel, der hl. Sebastian und Rochus, sollen außerdem nach Schmölzer „in allem Wesentlichen fast vollkommen" mit den gleichen Figuren auf den oben besprochenen Flügeln des Durnholzer Altars im Ferdinandeum übereinstimmen. Schmölzer läßt, obwohl erstere Figuren auch im einzelnen des Gewandstiles sich diesem völlig anschließen, die Möglichkeit offen, daß die Skulpturen von anderer Hand nach Vorbildern des Haller hergestellt seien, da nicht bekannt sei, ob dieser sich auch als Bildschnitzer betätigt habe. (H. Schmölzer, Mitt. der k. k. Z.-K. 1897, S. 151 f.) (Die schlechte Abbildung dieses Altars im Katalogo illustrato della mostra d'arte Sacra, Trento 1905, S. 32 läßt wenigstens in bezug auf die Figuren des hl. Sebastian und Rochus, in ihren steifbeinig-pathetischen Stellungen, Schmölzers Annahme als nicht ganz unbegründet erscheinen.)

1522. Doppelbild mit den Gestalten des hl. Nikolaus und Erasmus im Ferdinandeum. Datiert 1522. (Oben S. 99 von mir dem Andre Haller zugewiesen.)

1523. In einer a. 1523 von Ulrich Strobl (zu Albeins, Stadtgericht Brixen, gesessen) ausgestellten Urkunde kommt unter den Zeugen ein Meister Andre Haller, Maler und Bürger zu Brixen, vor. (Mitt. von Prof. Dr. Osw. v. Zingerle.)

1526. Andre Haller sitzt im Bürgerausschuß von Brixen. (Nach Angabe von J. Walchegger, a. a. O. S. 78.)

Der vermeintliche „Wolfgang Haller" auf der bekannten Aufschrift an der Rückseite des hl. Wolfgangaltars, in welchem Atz (Mitt. der k. k. Z.-K. 1880) gleichfalls einen Brixner vermutete, hat sich seitdem, bei richtiger Lesung, als „Wolfgang Maller" entpuppt, welcher weiter unten eingehender besprochen wird.

Exkurs X (vormals VII, zu S. 103)

Nicht unbeachtet darf bleiben, daß an einem Flügelaltar der Pfarrkirche von Ridnaun bei Sterzing, an dessen Schmalseite sich die Inschrift befindet: das Werch hat gemacht meister Mathias stöberl 1509, am rechten Ecksockel die Figur des hl. Erasmus dargestellt ist, welche in der Stellung, wie in der Grundfarbe der Gewänder, weiß und grün, fast genau mit dem oben geschilderten hl. Erasmus vom Jahre 1522 übereinstimmt, welcher dort dem Andre Haller zugeschrieben wurde. Doch ist die koloristische Haltung beider Gemälde durchaus verschieden, Stöberls Farbentöne sind mehr blaß, kühl und gedämpft und weisen auf oberdeutsche Schulung hin, bei Haller ist der Ton warm und tief. Von weniger Belang ist, daß bei Stöberl die Umrahmung gotisch, bei Haller schon Renaissance ist. Da nun der hl. Erasmus, den ich dem Haller zuschreibe, wegen der gänzlich verschiedenen Farbenstimmung unmöglich von Stöberl sein kann, so erklärt sich die Übereinstimmung nur dadurch, daß entweder Haller eine Figur des Stöberl verwertete, was in früheren Zeiten oft vorkam, ohne daß man darin wahrscheinlich ein Plagiat sah, oder daß beide Künstler aus einer dritten Quelle schöpften.[1*])

[1*]) Diese im Jahre 1891 aufgeworfene Frage gelang mir bereits im darauffolgenden Jahre einer überzeugenden Lösung zuzuführen, welche sich in dem unmittelbar hier folgenden Aufsatze findet.

II.

Aphorismen über Dürers Einfluß auf die Malerei Tirols

(Aus der Zeitschrift des Ferdinandeums 1892)

Abgesehen von den zahlreichen Fällen, wo man Dürers Einfluß auf tirolischen Gemälden des 16. Jahrhunderts in mehr selbständig verarbeiteter Weise erkennt oder ahnt, bin ich in der Lage, auch einige Beispiele anzuführen, welche eine direkte Nachahmung Dürerscher Motive durch ältere Maler, die in Tirol geschaffen haben, verraten. Besonders schlagend in dieser Hinsicht ist der Fall, der hier zunächst mitgeteilt werden soll.

Im Exkurs VII meiner im Jahrgang 1891 dieser Zeitschrift erschienenen Abhandlung: „Die Brixner Malerschulen usw." S. 132 (in dieser Neuausgabe: Exkurs X, S. 135) machte ich auf die Übereinstimmung aufmerksam, welche im Motiv wie in der Färbung zwischen einer Figur des hl. Erasmus am rechten Ecksockel des Altarwerkes von Mathias Stöberl von 1509 zu Ridnaun einerseits und der Figur des nämlichen Heiligen vom Jahre 1522 im Ferdinandeum zu Innsbruck (Katalog, Nr. 45), welche ich dem Andreas Haller zuschrieb, andererseits besteht. Ich schloß daraus, daß Haller oder wer sonst letzteres Gemälde geschaffen hat, die Figur des Stöberl benutzt und in seine Formensprache und Farbenstimmung, durch welche er sich übrigens, trotz der ähnlichen Grundfarben, wesentlich von Stöberl unterscheidet, übertragen oder daß beide aus einer dritten Quelle geschöpft haben.

Diesen Erklärungsversuch bin ich jetzt in der Lage, durch die Aufdeckung des wirklichen Sachverhaltes zu ersetzen.

Derselbe besteht einfach darin, daß Matthias Stöberl sowohl (bzw. der Maler der hl. Erasmusfigur in Ridnaun) wie auch Andreas Haller (d. h. der Maler der Erasmusfigur im Ferdinandeum) einen Holzschnitt des Albrecht Dürer als Vorlage benützt haben. Und zwar beschränkt sich bei beiden Malern die Nachahmung des Dürerschen Holzschnittes (Bartsch. 118) nicht bloß auf die Figur des Erasmus, sondern, wie ich weiter feststellen konnte, auch noch auf eine zweite Figur, nämlich den auf der linken Seite desselben befindlichen hl. Nikolaus.

Damit sich jedermann von der Richtigkeit meiner Wahrnehmung überzeugen kann, folgen hier autotypische Reproduktionen sowohl des Dürerschen Schnittes (Abb. 52) wie der sich daran anlehnenden Gemälde, von denen die Rede ist. Die beiden Figuren vom Flügelaltar des Matthias Stöberl sind auf Grund von Pausen, sowie von danach verfertigten Kreidezeichnungen, welche ich vor den Originalgemälden selbst revidierte und vollendete, autotypisch reproduziert, geben also die Proportionen, Umrisse und Hauptmotive völlig genau und auch die Einzelheiten mit für unsern Zweck genügender Genauigkeit wieder (Abb. 53).

Die beiden im Ferdinandeum befindlichen Figuren sind nach photographischen Aufnahmen ebenfalls autotypisch reproduziert (Abb. 48. siehe oben).

Der Dürersche Holzschnitt zeigt, wie wir sehen, außer den genannten beiden heiligen Bischöfen, in der Mitte zwischen ihnen in Vorderansicht noch einen dritten, den hl. Udalrikus, welcher durch den Fisch bezeichnet ist, den er in der Linken, zugleich mit seinem Krummstab hält. Die Gruppe steht in einer gewölbten Halle oder Loggia, mit der Aussicht auf Wasser mit einem Schiff und einem Berg am andern Ufer.

Abb. 52 Hl. Nikolaus, hl. Ulrich, hl. Erasmus
Holzschnitt des Albrecht Dürer (Bartsch. 118)

Beide tirolische Maler ließen den mittleren Heiligen Dürers fort und verwendeten die beiden Seitenfiguren, getrennt voneinander, als Einzelfiguren. Stöberl brachte sie an den beiden Ecksockeln der Predella seines Flügelaltars, Haller (wie wir den Maler der anderen Gemälde im Ferdinandeum bezeichnen wollen) wahrscheinlich als Einzelfiguren an den Flügeln eines Altarschreines an, welche später, nach der Zerstückelung des letzteren, in einem Rahmen vereinigt und nur durch einen Mittelleisten voneinander geschieden wurden.

Gehen wir nun zunächst auf eine Vergleichung der Stöberlschen Figuren mit den Dürerschen etwas näher ein.

Die Abweichungen Stöberls von Dürer — abgesehen vom Kunstvermögen beider — bestehen, außer der schon erwähnten (einer Trennung beider äußeren

Figuren und Weglassung der mittleren), hauptsächlich noch in der Veränderung des Hintergrundes, welcher, an Stelle der Architektur und Landschaft bei Dürer, bis zur Kopfhöhe der Figuren Brüstungen, die mit Brokatteppichen verhängt sind, darstellt. Letztere wurden in beistehender Zeichnung, um die Klarheit der Hauptmotive nicht zu schädigen, als nebensächlich nicht ausgeführt. Der obere Teil der Bildfläche, um die Köpfe der Heiligen herum, ist bei Stöberl durch goldene, schwarz schraffierte, spätgotische Ornamente, die sich von schwarzem Grund abheben, ausgefüllt, und zwar entwickeln sich dieselben aus der Krümmung des Bischofsstabes. Ferner sind die Kopftypen bei Stöberl gegenüber jenen Dürers wesentlich verändert, feister, jünger und ausdrucksloser als diese. Auch die Höhenverhältnisse der Figuren sind bei Stöberl kürzer und plumper als bei Dürer. Den linken Arm und die entsprechende Hand des hl. Nikolaus, welche bei Dürer durch die Mittelfigur verdeckt sind, hat Stöberl in seiner Figur, infolge des Wegfalles des hl. Ulrich, ergänzen müssen. Endlich hat Stöberl seinen Figuren Heiligenscheine gegeben, die bei Dürer fehlen.

Abb. 53 Hl. Nikolaus, hl. Erasmus
Am Altar des Matthias Stöberl 1509 Ridnaun

Im übrigen stimmen Stöberls Figuren sowohl in den Motiven ihrer Bewegung und Haltung, wie in den Hauptmotiven der Gewandung und anderer Beigaben fast genau mit den Dürerschen Figuren überein, nur daß Stöberl beim hl. Nikolaus mehr, beim hl. Erasmus weniger Einzelmotive im Faltenwurf angebracht hat als Dürer. Auch hat Stöberl die Mitren einfacher geschmückt als jener. Eine Vergleichung der beiden Abbildungen gestattet dem Leser, diese Andeutungen weiter zu verfolgen, ohne daß ich mich hierüber weiter auszulassen brauche.

Vergleichen wir nun die Figuren Hallers mit denen Dürers, so finden wir an ersteren größere Abweichungen vom Vorbild, als dies bei Stöberl der Fall war, abgesehen von Einzelheiten, wo Haller sich wieder mehr dem Dürer anschloß als Stöberl. Aus letzterem Umstand ergibt sich mit Sicherheit, daß auch Haller Dürers Holzschnitt und nicht Stöberls Bilder als Vorlage benutzt hat. Hallers Figuren stammen laut Bezeichnung vom Jahre 1522, sind also erst geraume Zeit nach Dürers Holzschnitt entstanden. Hallers Figuren sind auf einem mit Steinfliesen gequaderten Fußboden dargestellt, der Raum über ihren Köpfen ist mit grünen Festons an roten Bändern auf blauem Grund ausgefüllt. Eine weitere Abweichung von Dürer, die beide Figuren des Haller gemeinsam trifft, ist die etwas veränderte Haltung ihrer Köpfe, welche auch einen vom Dürerschen verschiedenen Typus zeigen. Ferner sind die Höhenverhältnisse der Figuren bei Haller, im Gegensatz zu denen des Stöberl, gestreckter als diejenigen bei

Dürer. Auch Haller hat wie Stöberl seinen Figuren Nimben gegeben. In der Figur des hl. Nikolaus hat sich Haller außerdem auch in der Haltung und Handlung der Hände bedeutende Abweichungen von Dürer gestattet. Bei Dürer und Stöberl lehnt der Heilige den Bischofstab an seine rechte Schulter, zwischen Körper und Arm, während die rechte Hand, zusammen mit der Linken, das Buch mit den Gottesbroten darauf hält. Bei Haller dagegen hält die Rechte den Bischofstab, das Buch fehlt und die Gottesbrote liegen auf dem linken Handteller. Auch in der Gewandung weicht diese Figur Hallers von den entsprechenden Figuren Dürers und Stöberls ab. Während diese über der Alba nur eine Kasel tragen, welche nach vorn in spitzem Bogen herabfällt, trägt Hallers heiliger Nikolaus über einer vorn mehr horizontal endenden Dalmatika von Drachenblutfarbe ein durch eine Agraffe über der Brust zusammengehaltenes Pluviale von Purpurfarbe mit grünem Futter. Infolgedessen sind auch die Faltenmotive am oberen Teil dieser Figur durchaus verschiedene von denen bei Dürer und Stöberl. — Dagegen weist der unten rechts ausladende Saum der Alba sowie die Verhüllung der Füße durch dieselbe doch wieder darauf hin, daß Haller auch bei dieser Figur Dürers Holzschnitt benutzt habe.

Mit vollkommener Sicherheit geht dies dagegen bei der anderen Figur, des hl. Erasmus, hervor. Diese schließt sich in der ganzen Haltung sowohl wie selbst in manchen Einzelheiten viel enger an Dürers Vorbild an als die entsprechende Figur Stöberls, zum deutlichen Beweis dafür, daß Dürers Holzschnitt und nicht Stöberls Bild die Quelle der Anregung für Haller war. Es sei in dieser Beziehung nur auf die Mitra sowie auf die Falten des inneren Futters des Pluviale hingewiesen, welche bei Haller eine viel strengere Anlehnung an Dürer zeigen als bei Stöberl.

Es ist noch zu bemerken, daß die Entstehungszeit des Holzschnittes des Dürer, welcher, wie wir sehen, den Gemälden des hl. Nikolaus und Erasmus sowohl des Stöberl von 1509 wie des Haller von 1522 zugrunde lag, von M. Thausing in seiner Monographie über A. Dürer (I. Aufl. S. 227) in die Zeit kurz vor **1504** verlegt wird, während in der Publikation: A. Dürers Holzschnittwerk in Auswahl mit Text von Prof. Karl v. Lützow, etc. (Nürnberg, Soldan) als Datum der Entstehung ca. **1508** bezeichnet wird. Der Umstand, daß **1509** der erwähnte Holzschnitt bereits in Tirol kopiert wurde, bildet jedenfalls für die Entstehungszeit desselben einen terminus ante quem, wenn er auch leider zur Entscheidung zwischen beiden angenommenen Daten nichts beiträgt.

In bezug auf Stöberls Altarwerk ist noch hinzuzufügen, daß die übrigen Gemälde an der Predella, nämlich ein jugendlicher Heiliger, sowie Anna selbdritt (zum Teil übermalt) an den Außenseiten der Sargflügel, sowie der hl. Christoph und der hl. Sebastian an den Innenseiten derselben, jedenfalls von der nämlichen Hand herrühren, wie die beiden besprochenen hl. Bischöfe an den Eckpfosten der Predella.

Dagegen erweisen sich die oberen Gemälde, an den Innen- und Außenseiten der großen Flügel, als von zwei anderen Händen herrührend, wie die Gemälde der Predella. Die Gemälde an den Außenseiten der Flügel, welche vier Szenen aus der Passion, Christus auf dem Ölberg, die Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung darstellen, sind in Zeichnung wie Kolorit gänzlich verschieden von den Gemälden der Predella.

Wenn auch die Predellabilder kühler im Ton sind, als die Gemälde des Haller, so erscheinen sie doch warm und leuchtend im Kolorit im Vergleich zu den Außengemälden der Flügel, welche licht und kühl gehalten sind und viele

graue und gebrochene Töne, wenig Rot zeigen. Die Fleischtöne sind hier blaßgelblich, an den Predellabildern mehr bräunlich. — Die Verhältnisse der Figuren an den Außenbildern der Flügel sind schlank, ihre Bewegung lebhaft und mannigfaltig, die Zeichnung in schwarzen Konturen sicher, flott und im ganzen korrekt. Sehr schön, mit viel Geist und Empfindung sind eine Anzahl von Köpfen gezeichnet, so besonders wiederholt der des Evangelisten Johannes, als schöner lockiger Jünglingskopf, sodann der des Christus in der Kreuztragung. Der Charakter dieser Gemälde ist durchaus deutsch und steht dem der schwäbischen Schule unter Dürers Einfluß, also etwa Hans Schäuffelin oder dem sog. Meister Wilhelm von Schwaz jedenfalls sehr nahe. Dürersche Einflüsse lassen sich in den genannten Kompositionen mehrfach erkennen, wenn auch von einer unmittelbaren Nachahmung hier keine Rede ist. Diese Gemälde sind ungleich geistreicher und künstlerisch bedeutender als die an der Predella, die sich mehr durch ihre handwerksmäßige Sorgfalt der Ausführung und naive Liebenswürdigkeit, bei übrigens ziemlich hausbackener Auffassung, bemerklich machen.

Näher den Gemälden der Predella stehen die Bilder an den Innenseiten der großen Altarflügel, welche freilich durch einen trüben, braunen Firnis arg entstellt sind, so daß eine genaue Vergleichung erschwert ist. Jedenfalls zeigen sie wieder echt tirolischen Charakter mit Pacherschen Einflüssen, besonders in einzelnen Köpfen, sowie in kecken Perspektiven. Diese Gemälde stellen Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena dar, und zwar oben links ihre Bekehrung zu den Füßen Christi, rechts die Erweckung des Lazarus, unten links Christus erscheint ihr als Gärtner und rechts ihre Kommunion. Die Bewegungen sind hier einförmiger und schwerfälliger als an den Außenbildern, die Zeichnung der Körperformen unsicherer, besonders kommen wie an den Predellabildern gedrungene, kurze Proportionen, sowie auswärts geknickte Unterschenkel vor.

Ob nun Stöberl der Verfertiger der Außenbilder, der Innenbilder oder der Predellenbilder gewesen sei, bleibt unentschieden; jedenfalls war er nicht zugleich Meister der Außenbilder und der übrigen, da sich jene, wie erwähnt, zu sehr von letzteren unterscheiden. Dagegen scheinen die Predellenbilder und die Innenbilder der Hauptflügel jedenfalls aus einer Werkstatt zu stammen, so daß es wahrscheinlich ist, daß diese die des Stöberl war. Die Außenbilder der Flügel können möglicherweise erst einige Zeit später hinzugekommen sein, wie es ihr freierer Stil anzudeuten scheint.

Bezüglich der Schnitzbilder dieses Altars sei noch erwähnt, daß im Sarg die Klage um den toten Christus, aus sieben Figuren bestehend, im Kasten die ganz in Haar gehüllte hl. Magdalena auf einem Felsen in Anbetung stehend, von zwei Engeln umschwebt (Verklärung) dargestellt sind. Im Felsen sind zwei arbeitende Bergleute in kleinem Maßstab zu sehen. Sowohl die hl. Magdalena als Patronin des Bergbaus wie letztgenannte Darstellung dürften darauf hindeuten, daß Bergknappen an der Stiftung beteiligt waren. Zu beiden Seiten der Heiligen befinden sich die Figuren der hl. Sebastian und Laurentius mit scharf knittrigem Faltenwurf, welcher ebenso wie die Behandlung der Engel noch auf Pacherschen Einfluß hinweist. Der Kasten ist von Pfeilern mit je zwei kleinen Heiligenfiguren unter Schutzdächern eingerahmt und oben durch einen reichdurchbrochenen Baldachin abgeschlossen, der in den ebenfalls kunstvoll durchbrochenen Aufsatz (mit dem Heiland zu oberst und weiter unten der Figur der Madonna inmitten der hl. Barbara und Katharina) übergeht. Leider ist das ganze Schnitzwerk neu gefaßt.

Von den drei übrigen Altären oder Bruchteilen von solchen in derselben Kirche sei hier nicht weiter die Rede; nur soll noch darauf hingedeutet werden, daß an der Predella des rechten Seitenaltares die Figuren des heiligen Rochus und Sebastian eine den Predellenfiguren des Hauptaltars verwandte, doch weniger sorgfältige Behandlung zeigen und jedenfalls aus derselben Schule oder Werkstatt stammen dürften.

Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß auch noch in späterer Zeit Dürers Kompositionen in Tirol von den Malern gern als Vorlage verwendet wurden. wie z. B. ein Gemälde des hl. Abendmahls in der linken Seitenkapelle neben dem Chor in der Stiftskirche zu Innichen beweist, welches in kräftigen, tiefen, nicht unharmonischen Farben und energischer, guter Zeichnung eine in der Komposition fast völlig genaue Kopie nach Dürers Holzschnitt des hl. Abendmahls aus der großen Holzschnittpassion (Bartsch. 5) darstellt. Nur hat der Maler, der ein Italiener oder doch ein italienisch geschulter Tiroler vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts gewesen zu sein scheint, die Köpfe nach seinem Geschmack vermeintlich veredelt, d. h. italianisiert und auch im Faltenwurf manche Änderungen, so besonders am Tischtuch, vorgenommen.

III.

Neues über Michael Pacher

(Aus: Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge, 36. Heft, 1892)

Eine Reise, welche Verfasser jüngst, von Brixen-Neustift ausgehend, durch das Pustertal unternahm, gab ihm Gelegenheit zu allerlei Studien und Wahrnehmungen über ältere und neuere Kunstwerke, die teils noch gar nicht beachtet oder doch öffentlich bekannt gemacht, teils noch nicht genügend gewürdigt worden sind. Aus der Summe seiner diesbezüglichen Beobachtungen will er an dieser Stelle nur diejenigen anführen, welche den berühmtesten tirolischen Maler des 15. Jahrhunderts, Michael Pacher, sowie seinen Einfluß auf die tirolische Malerei betreffen, da gerade in dieser Hinsicht manches Neue und nicht Uninteressante vorzubringen sein dürfte, welches geeignet ist, das Bild der Tätigkeit und kunstgeschichtlichen Stellung dieses großen Meisters nicht unwesentlich zu ergänzen. Bei der Schilderung der betreffenden Wahrnehmungen wird dieser Bericht sich nun aber nicht an die Reihenfolge halten, wie sie sich mir bei meiner Reise darbot, sondern vielmehr, vom schon Bekannten ausgehend, um dieses teilweise zu ergänzen oder zu berichtigen, den Abschluß der Studie mit der Besprechung einiger noch ganz unbekannter Werke Pachers, die sich unzweifelhaft als solche zu erkennen geben, sowie mit der Andeutung einiger seiner Einwirkungen auf die gleichzeitige und spätere Malerei Tirols machen.

Zunächst möge darauf hingewiesen werden, daß von Pachers Fresken am Welsberger Bildstöckl, welches 1882 durch eine Überschwemmung zerstört wurde (wie schon erwähnt wurde in der oben abgedruckten Studie: Die Brixner Malerschulen des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher) noch mehrere Bruchstücke samt den Mauerbrocken, an denen sie haften, in einem Holzverschlag an der Südseite der Pfarrkirche von Welsberg aufbewahrt werden, wo sie allerdings so gut wie begraben sind, da die meisten Freskoreste daselbst von den Mauerteilen, die bunt übereinander liegen, verdeckt und versteckt sind und nur ein Bild, Maria mit dem Kind, sich den Blicken des Beschauers darbietet und, mit Ausnahme des weggebrochenen Kopfes der Maria, auch noch ziemlich gut erhalten ist, so daß man Pachers Kunstweise und seine wunderbare Virtuosität in der Mauermalerei, welche er mit einer Feinheit handhabt, die man sonst nur an Staffeleibildern findet, daran trefflich studieren kann. Besonders das Kind mit seinem runden, lieblichen Kopf und seinen feisten Gliedmaßen ist daran noch wohlerhalten. Es wäre zu wünschen, daß diese Freskoreste eine ihrem berühmten Urheber entsprechende würdige Aufbewahrung fänden und das Ferdinandeum wäre hierfür der geeignetste Platz.[1*])

[1*]) Dies blieb leider ein frommer Wunsch, und die Bruchstücke der Malereien Michael Pachers sind bald darauf vom Maler Melicher an dem neuaufgebauten Bildstöckl wieder zusammengesetzt, ergänzt und übermalt worden, so daß vom ursprünglichen Charakter wenig blieb.

Ferner fand ich Gelegenheit, bei einer erneuten genauen Betrachtung der Fresken am Südportal der Stiftskirche von Innichen die zuerst von Dahlke ausgesprochene und von mir geteilte Ansicht, daß dieselben ein Werk Pachers seien, vollauf zu bestätigen. Auch diese Figuren zeigen durchaus seine geistvolle, energische Auffassung, sowie seine Meisterschaft in der Zeichnung und Freskotechnik. Rechts ist ein Bischof, der hl. Korbinian, in rotem Pluviale, in Dreiviertel-Profil dem Beschauer zugekehrt, dargestellt. Seine rechte, im Pluviale verhüllte Hand hält mit der sichtbaren Linken zusammen ein Buch, das in der Randansicht dargestellt ist (wie häufig bei Pacher). Das Untergewand, die Dalmatika, ist weiß und grün gefärbt. Der Faltenwurf ist nach Pachers Art scharf gezeichnet, aber schön motiviert. Der bartlose Kopf von bräunlichem Ton ist geistvoll charakterisiert.

Das Gegenstück, auf der anderen Seite des Bogens, bildet ein zweiter Bischof, nach einer beschädigten Unterschrift vermutlich der hl. Kandidus.[1*]) Derselbe trägt eine rote Dalmatika und ein gelbes, verblaßtes Pluviale. Ein Schwert (nach Atz zum Zeichen seines Martyriums in Rom) ist an das Pult gelehnt, vor welchem er in Dreiviertelprofil sitzt. Hand und Buch sind in der Seitenansicht sehr kunstvoll verkürzt. Sein bartloses, faltiges Gesicht mit den geschweiften Augenlidern erinnert unmittelbar an Pachers Kirchenväter.

Abb. 54 Hl. Hieronymus
Deckengemälde in der alten Sakristei der Stiftskirche in Neustift
(Phot. Makart, Wien)

In der Mitte zwischen beiden hl. Bischöfen sitzt in Vorderansicht ein Mann in fürstlicher Tracht, mit der Fürstenkrone auf seinem schönen, von langem lockigen Haar und einem würdigen Vollbart umrahmten Gesicht.

In der erhobenen Rechten hält er ein Schwert an der Klinge empor, die rechte Seite ist durch einen roten Schild mit einem ursprünglich wohl weißen (jetzt grauen) Doppeladler verdeckt. Auch zu seinen beiden Seiten, in der Höhe seines Kopfes, sind zwei Wappen dargestellt. Das eine, diagonal von rechts oben nach links unten in zwei Felder geteilt, zeigt im linken Feld einen schreitenden, roten, ursprünglich jedenfalls goldenen Löwen (von welchem bloß die rote Untermalung erhalten blieb) auf blauem Grund, im rechten Feld zwei rote Querbalken auf weißem Grund. Das andere, ganz rot gefärbte Wappen (auch hier fehlt

---

[1*]) Eine unter der Figur befindliche, halbzerstörte Inschrift scheint Da . . . us zu lasten. Wahrscheinlich ist jedoch der erste Buchstabe nicht D, sondern C zu lesen, dann würde an den Namen des Heiligen „Candidus" zu denken sein, der ein Schutzpatron der Kirche von Innichen war. (Vgl. m. Schrift: Wanderungen u. Kunststudien in Tirol, 1894, S. 87.) Atz, Kunstgeschichte Tirols S. 373 bezeichnet die beiden Heiligen als St. Kassian und St. Korbinian. In der neuen Auflage 1909 hat er ebenfalls den Namen „Candidus" angenommen.

jedenfalls teilweise die Übermalung) zeigt zwei schreitende Löwen übereinander. Ersteres ist bekannt als das Wappen der Grafen von Görz und haben wir in dem abgebildeten Fürsten demnach wahrscheinlich den letzten der Grafen von Görz, denen das Pustertal untertan war, Leonhard II. zu erkennen.[1*])

Einige andere unzweifelhafte Werke Pachers mögen jetzt noch besprochen werden, welche, wenigstens als solche, noch nicht bekannt waren.

Abb. 55 Hl. Ambrosius Deckengemälde in der alten Sakristei der Stiftskirche in Neustift (Phot. Makart, Wien)

An der Südseite der Klosterkirche von Neustift bei Brixen befindet sich noch eine gotische Sakristei aus dem 15. Jahrhundert, welche beim Umbau der Kirche im Rokokostil im vorigen Jahrhundert vom älteren Bau erhalten blieb. Dieselbe ist durch eine alte, eiserne Türe gegen die Kirche abgeschlossen. Sie bildet einen viereckigen Raum mit spätgotischem Netzgewölbe. Gegenwärtig ist sie vollständig neu übertüncht worden, dabei sind jedoch glücklicherweise in der Mitte des Gewölbes vier Vierpaßfelder mit Malereien darin, sowie der kreisrunde Schlußstein, ebenfalls bemalt, verschont geblieben. Nur die blauen Hintergründe der Gemälde sind aufgefrischt worden.

(Nachtrag von 1910.) Bei einem abermaligen Studium dieser Figuren, mit Hilfe von seither im Auftrage der Regierung davon aufgenommenen Photographien, mußte ich leider erkennen, daß anläßlich der erwähnten Übertünchung des Gewölbes auch die vier Kirchenväter nicht unberührt geblieben, sondern in unglaublicher Roheit dadurch teilweise zerstört worden sind, daß die Rundmedaillons oder Vierecke, welche sie ursprünglich ausfüllten, in Vierblätter durch Übertünchen der Einschnitte verwandelt wurden. Als Urkunden dieser beispiellosen Barbarei mögen hier die Abbildungen einiger dieser Deckengemälde folgen. (Abb. 54, 55, 56.)

Als ich diese schönen Gemälde erblickte, stieg sofort die Ahnung in mir auf, sie dürften von Michael Pacher sein, welche sich denn auch bei näherer Prüfung vollkommen bestätigte. Dieselben stellen in den Vierpässen die vier lateinischen Kirchenväter, im Mittelmedaillon Madonna mit dem Kind dar und schließen sich in Komposition und Auffassung fast genau an die entsprechenden Darstellungen des Welsberger Bildstöckls an, wie sie uns noch durch die getreuen Zeichnungen Blachfelners, sowie zum Teil durch die obenerwähnten Bruchstücke bekannt sind. Ebenso zeigen die vier Kirchenväter

[1*]) R. Stiassny sieht in dieser Figur das Porträt des Kaisers Otto des Großen. (Beilage zur Allg. Zeitung 1899, Nr. 221 und Rep. für Kunstwissenschaft 1903, S. 26.)

die nächste Verwandtschaft in Auffassung und Behandlung mit den Kirchenvätern Pachers im Museum zu Augsburg und in der alten Pinakothek zu München, sowie am Altar von St. Wolfgang. Wie bei allen diesen Darstellungen sind auch jene in Dreiviertelprofil dem Beschauer schräg zugewendet und verkürzt. Sie sitzen auf hölzernen Chorstühlen vor Schreibpulten, die mit goldbrokatenen Decken verhängt sind. Sie lesen in heiligen Büchern, die in der Seitenansicht verkürzt sind, oder rüsten sich zum Schreiben, während die Taube des heiligen Geistes ihnen die Inspiration zuflüstert, der sie sich mit gespannter Andacht und Begeisterung hingeben. Die Gesichter sind bartlos, faltenreich, scharf charakterisiert, die Augenlider zeigen jene dem Pacher eigene stark mondsichelförmige Schweifung nach abwärts, das Fleisch ist braun und grau, mit weißen Lichtern modelliert. Der Gesamtfarbenton ist sehr fein und wohl abgewogen. Vor dem hl. Hieronymus, in rotem Gewand mit rotem Kardinalshut, steht der Löwe des hl. Markus mit einer Rolle, welche die Inschrift trägt: „Ecce ego mitto angelum meum.“ Vor dem hl. Ambrosius, in grünem Gewand, steht der Adler des hl. Johannes, mit der Inschrift: „In principiis erat verbum et Deus.“ Vor dem hl. Gregor in violettem Gewand kniet der Engel des hl. Matthäus in weißem Gewand; auf dem Spruchband, das er hält, steht: „Liber generationis Jesu Christi Domini.“ Vor dem hl. Augustinus, ebenfalls in grünem Gewand, steht endlich der Stier des hl. Lukas, mit dem Spruch: „Fuit in diebus Herodis regis.“ Auch diese Zusammenstellung von Kirchenvätern und Evangelisten-Symbolen finden wir am Welsberger Bildstöckl wieder, wenn auch zum Teil verschieden geordnet.

Abb. 56 Madonna Deckengemälde in der alten Sakristei der Stiftskirche in Neustift (Phot. Makart, Wien)

Neben den äußeren Anzeichen, welche diese Figuren dem Pacher zuweisen, ist es jedoch, wie erwähnt, vor allem die geistreiche, belebte, erregte Zeichnung und Handlung, die treffliche Charakteristik der Köpfe, das feine und harmonisch gestimmte Kolorit, sowie die musterhafte Freskotechnik, welche keinen Zweifel an Pachers Urheberschaft zulassen. Die mit großem Fleiß ausgeführten Goldbrokate sowie die perlenbesetzten Gewandsäume und Brustkreuze dürften in Tempera aufgesetzt sein.

Besonders schön und von rührend innigem Ausdruck ist im Mittelbilde der Kopf der Madonna, dessen längliches Oval mit hoher Stirn und kleinem Mund ebenso echt Pacherisch ist, wie das breite, verkürzte Gesicht des mit zahlreichen Fettrunzeln versehenen Kindes, das der Mutter liebevoll ans Kinn greift, während diese dasselbe mit inniger Fürsorge auf beiden Händen trägt. Nach den freilich mangelhaften Photographien möchte man an einzelnen Stellen, besonders an den Umrissen, Auffrischungen vermuten, die jedoch den Stilcharakter nicht wesentlich veränderten.

Die Entdeckung eines neuen Freskozyklus des Pacher, an sich schon von großem Werte, gewinnt durch den Ort, wo sich derselbe befindet, noch an Bedeutung, indem dadurch seine Anwesenheit in Neustift (und also jedenfalls auch in Brixen) erwiesen und somit sein Einfluß auf die Brixner Malerschulen, den ich in meiner zu Anfang abgedruckten Studie „Die Brixner Malerschulen" etc. festzustellen suchte, auch durch äußere Umstände bestätigt wird. Wahrscheinlich hat Pacher in Brixen oder Neustift noch mehr geschaffen; vielleicht schlummern in der nämlichen Kapelle noch weitere Fresken von ihm unter der Tünche, vielleicht besaß auch die alte Stiftskirche selbst deren — die jetzt freilich durch den Neubau unwiederbringlich verloren sind. Nach Tinkhausers Beschreibung der Diözese Brixen I. 280 soll das aus Quadern „fest und schön ausgeführte Presbyterium" im Jahre 1468 vom Probst Leonhard Pacher erbaut worden sein. Aus derselben Zeit dürfte die Sakristei stammen, wonach die Fresken um 1469—70 entstanden wären.

Weitere Werke Pachers habe ich in dem eine halbe Stunde oberhalb Welsberg liegenden Dorf Taisten gefunden, welches überhaupt eine seltene Fundstätte alter, sowie späterer tirolischer Malereien ist. Hier soll bloß von M. Pachers Arbeiten daselbst gesprochen werden. In der im Rokokostil erneuerten, ursprünglich gotischen Pfarrkirche von Taisten befindet sich links zunächst dem Eingang noch eine gotische Kapelle mit Sterngewölbe, die sogenannte Erasmuskapelle, welche den Herren von Welsperg als Begräbnisstätte diente und schöne Grabmonumente und Totenschilde derselben enthält. Die Inschrift an einer der Grabplatten, welche jetzt an einer Wand der Kapelle aufgerichtet stehen, lautet: „Die Capell und Grebnus hat pawen lassen der edel streng und ehrenfest bieder her balthasar von Welsperg und als man zalt 1400 und im 70ten jar, dem Got genad." Auf dieser Grabplatte von weißem Marmor befinden sich über der Gestalt des Verstorbenen zwei farbige Wappenschilde; auf dem einen ist das erste und vierte Feld schwarz, das zweite und dritte weiß, der andere ist rot mit weißem Zickzackquerstreifen. Dieselben Farben sieht man auf dem Totenschild des nämlichen Herren, sowie auf zwei Schildern, welche samt zwei anderen, von Vierpässen in übereckgestelltem Viereck umrahmt, um das mit einem Madonnenbild geschmückte Schlußsteinmedaillon des Gewölbes herum angeordnet sind.

Die Wahrscheinlichkeit, welche sich aus dieser Übereinstimmung der Wappen ergibt, daß die Gemälde der Decke ebenfalls im Auftrag des Erbauers der Kapelle und zwar unmittelbar nach dieser ausgeführt worden seien, wird wesentlich unterstützt durch den Stilcharakter des Madonnabildes sowie durch den Umstand, daß sich auch an der Außenseite der Kapelle ein Fresko der Kreuzabnahme mit der Jahreszahl 1471 befindet. Wenn über den Urheber dieses stark beschädigten Gemäldes jedoch keine Vermutung zu wagen ist, so darf um so bestimmter behauptet werden, daß das Madonnabild des Schlußsteinmedaillons wiederum den unzweifelhaften Stempel der edeln Pacherschen Auffassung und Malweise an sich trägt, die sich so sehr von allen übrigen gleichzeitigen Schöpfungen tirolischer Malerei abhebt. In der Komposition ist dieses Madonnabild jenem im Schlußstein der Neustifter Sakristei sehr verwandt, nur daß in Taisten das Kind der Madonna nicht ans Kinn greift, sondern sich an deren Brusttuch hält. Die Madonna ist in rotem Kleid mit weißem Mantel auf blauem Grund dargestellt.

Die sanfte Neigung ihres ein längliches Oval bildenden anmutigen Kopfes, die feine Zeichnung, der geistreiche Faltenwurf sind durchaus Pacherisch. Auch diese Kapelle war früher möglicherweise noch von anderen Malereien Pachers geschmückt, die jetzt übertüncht oder zerstört sind.

In der gotischen Kirchhofkapelle neben der eben genannten Pfarrkirche von Taisten finden sich sodann in 7 Gewölbefeldern über der dreiseitigen Chornische unten zwei Engel, darüber Gottvater und zu beiden Seiten derselben in runden Medaillons die vier Evangelistensymbole a fresco gemalt. Auch diese Malereien sind zum mindesten als Werke aus der Schule Pachers und vielleicht als Überreste von einem ganzen Zyklus von Malereien derselben anzusehen, welche einst sämtliche, jetzt vorwiegend leere, Felder des reichen Netzgewölbes dieser Kapelle ausfüllen mochten. An der östlichen Außenseite der Kapelle findet sich die Jahreszahl 1490 mit dem Steinmetzzeichen $\sqrt{-}$ daneben eingegraben; vermutlich weist sie auf die Entstehungszeit dieser Kapelle hin, wonach die Fresken jedenfalls zu Lebzeiten Michael Pachers entstanden wären.

Besonders schön sind die zwei Engel mit feinen edeln Gesichtern, mit hohen Stirnen, die von gewundenen Diademen mit Kreuzen bekrönt und von dichten, rotblonden Locken umrahmt sind; in langen, weißen Gewändern, welche auf dem Boden lang nachschleppen und Falten werfen. Dieselben halten Bandrollen mit Anfängen von Hymnen darauf. Gottvater, in langem violetten Gewand, hat ein ernstes, von weißem Haar und Vollbart umrahmtes Gesicht und hält den Globus. Die vier Evangelistensymbole, mit entsprechenden Unterschriften, weisen ebenfalls auf Pachers Art hin, auch hier ist der Engel des hl. Matthäus in weißem Gewand, mit roten Kreuzbändern über der Brust und blonden Locken, eine ungemein anmutige Gestalt.[1*])

Schließlich sei noch auf einige Spuren Pacherschen Einflusses hingewiesen, welche ich auf meiner diesmaligen Bereisung des Pustertales wahrgenommen habe.

Am Eingang des Dorfes Taisten selbst befindet sich ein Bildstöckl mit beschädigten, aber noch ziemlich erhaltenen Fresken, welche von einem mittelmäßigen Künstler des 15. Jahrhunderts, teilweise in offenbarer Nachahmung Pacherscher Vorbilder gemalt wurden.[2]) Wie gewöhnlich findet sich über einem Pfeiler ein auf Konsolen ausladender Körper, der auf vier Seiten rundbogige Nischen mit flacher Rückwand, schrägen Seitenwänden und schrägen Bogenleibungen enthält. Auf jede Nische entfallen je ein Bild auf der Rückwand, zwei Seitenwandbilder und zwei Bilder in der Bogenleibung. An der Ostnische enthält die Rückwand ein Madonnabild, an den Seitenwänden sind links eine halbverwischte Figur, rechts die hl. Helena, in der Bogenleibung links der hl. Hieronymus mit der Taube des hl. Geistes, rechts der Löwe des hl. Markus dargestellt. Letztere sind in Vierpässen auf korbgeflechtartig eingepreßtem, ockerfarbenem Grund angebracht, die Vierpässe selbst, mit geometrischer Umrahmung, heben sich von schwarzem Grund ab.

Die Nordnische zeigt als Mittelbild die Kreuzigung mit Maria und Johannes, als Seitenbilder zwei hl. Bischöfe, in der Bogenleibung den hl. Ambrosius, der die Feder spitzt und als Gegenstück den Adler Johannes des Evangelisten. An der Westseite ist Christi Verhöhnung als Hauptbild, seitlich ein Heiliger in Ketten und der hl. Andreas, oben der hl. Hieronymus und der Löwe des hl. Markus dargestellt. An der Südseite endlich Christus auf dem Ölberg (stark beschädigt), links der hl. Wolfgang, rechts der hl. Martin, oben der hl. Augustin und der Engel als Symbol

[1*]) Eine abermalige Besichtigung dieser Fresken im Jahre 1903 hat mich überzeugt, daß dieselben zwar wesentlich unter Pacherschem Einfluß stehen, jedoch nicht dem Michael Pacher, wie ich früher annahm, sondern dem Simon von Taisten zuzuweisen sind, wie weiter unten in diesem Bande nachgewiesen wird.

[2]) Bereits besprochen in den Mitt. der k. k. Z.-K. 1868 S. XXVIII u. XXXI, 1878 S. CLX, 1879 S. LII.

des hl. Matthäus angebracht. Die Kirchenväter und Evangelistensymbole zeigen überraschende Verwandtschaft mit Pacherschen Kompositionen, wenn sie auch roher ausgeführt sind.[1])

Ähnliches gilt vom Bildstöckl vor Bruneck[2]), auf dem Wege nach Dietenheim, linker Hand am Weg. Dasselbe dürfte vielleicht sogar von demselben Künstler ausgemalt sein, wie das in Taisten. Die Fresken des ersteren sind aber noch mehr zerstört. Die Rückwände sind hier mit Christus auf dem Ölberg (fast ganz zerstört), Christus am Kreuz, der hl. Dreieinigkeit, sowie mit dem hl. Georg; die Seitenwände mit den Heiligen Andreas und Jakob, Petrus und Paulus, Katharina und Dorothea, sowie mit zwei nicht mehr erkennbaren Darstellungen von Heiligen geschmückt, in den Bogenleibungen finden sich wieder die vier lateinischen Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen als Pendants, welche wieder unmittelbar an Pachersche Darstellungen erinnern. Auffallend ist nur, daß sowohl am Bildstöckl in Taisten, wie in Bruneck die geometrischen Umrahmungen (Vierpässe mit übereckgestelltem Viereck) und die eingravierten Nimben und Korbgeflechtsgründe direkt an die italienisierende Richtung der südtirolischen Freskomalerei vom Anfang des 15. Jahrhunderts erinnern, so daß man entweder annehmen muß, daß in jenen Fresken sich Pachersche Einflüsse mit solchen der ebengenannten älteren Richtung gemischt haben, oder daß die Darstellungen der Kirchenväter und Evangelistensymbole an den genannten Bildstöckln, vermöge ihrer altertümlicheren Technik eine Übergangsstufe zwischen der italienisierenden Schule der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und Pachers Darstellungen dieser Art bilden. Letztere Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß die Darstellung der Brustbilder von Propheten, Kirchenvätern, Aposteln, Evangelisten und anderen Heiligen, sowie der Evangelistensymbole in Rahmen, welche einen Vierpaß in übereckgestelltem Viereck beschreiben, in der italienischen Malerei und Skulptur seit Giotto bis Ghiberti und Fra Beato Angelico sehr beliebt war und besonders auch in der veronesischen Malerei vom Ende des 14. und beginnenden 15. Jahrhundert häufig vorkam.

Von Oberitalien verbreitete sich dieses spezielle Motiv zugleich mit der nachgiottesken Malweise über ganz Südtirol bis ins Pustertal hinein, wie zahlreiche Beispiele beweisen, von denen nur die in der angegebenen Form eingerahmten Medaillons von Kirchenvätern, Evangelistensymbolen und Propheten im vierten Gewölbe des Brixner Kreuzganges angeführt werden sollen. Da nun Pacher selbst ebenfalls mit Vorliebe solche Brustbilder in Medaillons darstellte (die gewöhnlich allerdings rund sind oder ein reines Viereck bilden, einmal aber, in der Erasmuskapelle zu Taisten doch auch die Winkel zwischen den Bögen zeigen), so ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch hierin wie in anderen Punkten italienische Kunstüberlieferungen bei ihm und seiner Schule noch nachgewirkt haben, wenn auch die anderen italienischen Einflüsse, die sich bei ihm wahrnehmen lassen, vielmehr auf eine spätere Phase italienischer Kunst, insbesondere die mantegneske Richtung hinweisen. Aber trotzdem können wir die Medaillons von Kirchenvätern und Evangelistensymbolen an den Bildstöckln von Bruneck und Taisten nicht als wirkliche Vorstufen Pachers ansehen, so sehr sie vermöge ihrer älteren Technik als solche erscheinen könnten. Dessen ungeachtet stehen die zeichnerischen Einzelmotive der dargestellten Figuren auf jenen Bildstöckln Pachers

[1]) Wahrscheinlich stammen die Malereien dieses Bildstöckls ebenfalls aus der Werkstatt des ortsgebürtigen Malers Simon von Taisten.

[2]) Dieses Bildstöckl ist bereits besprochen in den Mitt. der k. k. Z.-K. 1881, S. CXXXIII u. 1890 S. 136. An letzterer Stelle auch eine Abbildung. Ferner Atz. S. 371.

Kompositionen zu nahe, als daß sie nicht vielmehr als Nachahmungen derselben, denn als Vorbilder dafür anzusehen wären, wogegen sie mit den älteren, italienisierenden nicht oder nur wenig gemein haben. Es ist deshalb nur die Annahme möglich, daß sich an diesen Bildstöckln zwar noch ältere technische Traditionen erhalten haben, daß sie aber gleichwohl stilistisch von Pacher abhängen. Eine solche Zwitterstellung zwischen Altem und Neuem läßt sich gerade bei untergeordneten Künstlern häufig beobachten.

Unmittelbare Einwirkungen Pachers verraten ferner die Darstellungen der vier Kirchenväter und Evangelisten (als Personen) in den acht Gewölbefeldern der Burgkapelle des Schlosses Bruck bei Lienz, welche gleichzeitig mit den übrigen Fresken an den Wänden und Apsiden derselben Doppelkapelle Ende des 15. Jahrhunderts im Auftrage Leonhards II., Grafen von Görz und seiner Gemahlin, urkundlich nachweisbar von dem schon erwähnten Simon von Taisten ausgeführt wurden, deren Wappen an verschiedenen Stellen dieser Malereien, samt den Porträts der beiden Stifter angebracht sind. Im Jahre 1500 starb Leonhard II., der letzte Sprosse der Görzer Grafen, nach deren Aussterben das Pustertal samt Lienz an Maximilian I. kam. Jene Deckenbilder schließen sich in den Motiven noch an Pachers Vorbilder an, so sehr sie durch ihre zwar flotte aber doch viel dekorativ flüchtigere Ausführung von ihnen verschieden sind. Weniger unmittelbar, aber doch erkenntlich, tritt Pachers Einwirkung auch an den übrigen, sehr interessanten Fresken dieser Kapelle hie und da hervor. Über diese Fresken wird weiter unten ausführlicher gesprochen werden.

Pachersche Schule ist endlich unverkennbar in einem sehr schönen, leider stark durch Witterungseinflüsse beschädigten Freskobild der Pietà, welches sich an der äußeren Nordwand des Obergeschosses der Doppelkapelle auf dem Friedhof von Mühlbach, neben der Pfarrkirche befindet. Das Gemälde zeichnet sich durch seine großartig einfache, innige und ergreifende Auffassung und Darstellungsweise aus. Christus, von schlanken, fast mageren Formen, liegt schräg aufgerichtet, wie ein kranker Jüngling, auf Mariens Schoß, an ihre Brust gelehnt, die Arme fallen lassend, das reich umlockte, zurückgeneigte Haupt ihr zuwendend, während sie ihn mit beiden Händen umfaßt (doch sind die Hände nicht mehr erkenntlich) und ihm ihr Haupt liebevoll schmerzlich entgegenneigt. Die Umrisse Christi in kühnen, edeln, wiewohl etwas scharfen Linien erinnern unmittelbar an Pachersche Kunst. Ein Wappen mit einem Lindenbaum, welches unten am Bild gemalt ist, entspricht demjenigen an einem daneben an die Mauer gelehnten Grabstein, welcher Herrn Heinrich Lindner, gestorben 1495, gesetzt wurde. Dieser dürfte auch der Stifter des Gemäldes, sowie der gotischen Kapelle gewesen sein, an deren Außenwand ersteres neben einem anderen angebracht ist, welches die Kreuzigung und unten die Porträts der Stifterfamilie, sowie einen Sterbenden darstellt, jedoch von anderer, weniger ausgezeichneter Hand herrührt, wie die Pietà.

Hiermit beschließe ich diese aphoristische Studie über Pacher und sein Wirken, zu der ich mich durch neue Wahrnehmungen unmittelbar angeregt fand und behalte mir eine weitere Verfolgung seiner Spuren für künftig noch vor.[1])

Ende August 1892.

[1]) Im Anschluß an diese kleine Pacherstudie erlaube ich mir, in Erwiderung auf H. Janitscheks im Literarischen Zentralblatt vom Jahre 1892, Nr. 38, Sp. 1374 erschienene Besprechung meiner Schrift: Die Brixner Malerschulen usw. (Ferd.-Zeitschr. 1891) folgendes zu bemerken: Die Kirchenväter in Augsburg, welche H. Janitschek behauptet, schon vor mir (in seiner Geschichte der deutschen Malerei S. 312) dem Michael Pacher zugeschrieben zu haben, wurden von mir bereits in einer Notiz der Ferd.-Zeitschr. vom Jahre 1887, S. 257 genanntem Meister zugewiesen, während Janitscheks Werk erst 1889 erschien. (Vgl. oben: Exkurs II, S. 110.)

IV.

Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising

(Aus dem II. Bd. des „Oberbayerischen Archives" des Historischen Vereins von Oberbayern, S. 432—536, München 1896)

Einleitung

Als ein hohes Verdienst ist es den älteren Generationen der Kunstforscher dieses Jahrhunderts anzurechnen, daß sie mit so umfassendem, zum Teil genialem Blick das Gesamtgebiet des menschlichen Kunstschaffens zu beherrschen und nicht bloß die höchsten Gipfel, sondern auch zahlreiche weniger aufragende Höhen dieser weit ausgedehnten Landschaft (um mich eines Bildes zu bedienen) entweder mit den hellen Strahlen der Erkenntnis oder doch mit den überraschenden Streiflichtern richtiger Ahnung zu beleuchten vermochten. Für ihre Nachfolger ist es eine naturgemäße, zwar weniger Popularität, aber doch auch inneren Lohn bringende und nicht unverdienstliche Aufgabe geworden, die so wesentlich vervollkommten Hilfsmittel für eine genaue Untersuchung und Vergleichung, sowie den von Tag zu Tag anwachsenden Schatz an urkundlichen Funden dazu zu verwerten, um einerseits die schon gewonnenen Kenntnisse über die Hauptereignisse der Kunstgeschichte zu sichten und zu ergänzen und andererseits den organischen Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen, die zahlreichen Lücken zwischen ihnen auszufüllen, sie logisch und genetisch zu begründen und zu erklären. Dabei handelt es sich nicht bloß um eine tiefere Erforschung und Bloßlegung der zahlreichen Fäden, durch welche die Glanzepochen der Kunst mit dem allgemeinen Kultur- und Volksleben zusammenhängen, sondern besonders auch um eine Ergründung und Zergliederung der allgemeinen und besonderen Kunstüberlieferungen, der jeweiligen Vorbilder und Einflüsse, der lokalen Gepflogenheiten und Anleitungen, sowie der Art, wie alle diese Fäden in den einzelnen Fällen sich kreuzten und wie weit die kräftigeren Individualitäten an solche Voraussetzungen anknüpften und ihnen, selbst im Kampfe dagegen, Rechnung tragen mußten.

Von diesem Gesichtspunkt aus gewinnen auch die künstlerisch weniger bedeutenden Werke der handwerksmäßig nachahmenden, vom Strome der Überlieferung und Gewöhnung getragenen Künstlerscharen zweiten, dritten und vierten Ranges Interesse und Wert für die Betrachtung, da gerade sie das richtigste Durchschnittsbild einer Epoche oder einer lokalen Entwicklung liefern, in welchem sich die Niederschläge und Nachwirkungen vorausgegangener Kunstrichtungen und Typen, die Einwirkung tonangebender Meister, sowie örtlicher Verhältnisse

und äußerer Einflüsse und endlich das, trotz scheinbaren Stillstandes, leise Keimen und Werden neuer Anschauungen am deutlichsten beobachten lassen.

Mit Recht hat aus diesem Grunde die neueste Kunstforschung es sich zur besonderen Aufgabe gemacht, nicht bloß in reichillustrierten statistischen Werken den gesamten Denkmälerfonds einzelner Länder oder Provinzen zusammenzustellen und streng wissenschaftlich zu beschreiben, sondern auch in Monographien und Abhandlungen den lokalen Schulen und Richtungen, selbst in ihren weniger glänzenden Leistungen, emsig nachzuforschen, sei es, um auf diese Weise das kunsthistorische Fazit aus jenen Repertorien zu ziehen, oder auch, um ihnen wie der Gesamtforschung neue Gesichtspunkte und Bausteine zu liefern.

Auch die tirolische Kunstgeschichte verdient von diesem Standpunkte aus gewiß ihre volle Berücksichtigung, die ihr freilich in statistischer Hinsicht leider noch nicht zuteil geworden ist, während die Einzelforschung sich jetzt mit Recht häufiger als vordem ihr zuwendet. Ja, in gewisser Beziehung beansprucht gerade die tirolische Lokalkunst ein besonderes Interesse, da sich wohl in wenigen anderen Ländern eine solche Kreuzung verschiedenartiger (nordischer und südlicher) Einflüsse und dabei zugleich doch eine so eigenartige, echt landschaftliche Verschmelzung derselben vollzogen hat, wie in Tirol. Als Durchgangsstraße und Vermittlungsland für den Hauptverkehr zwischen Deutschland, Österreich und Italien empfing Tirol so gut seine Stapelplätze für den Austausch der Kunsteinflüsse zwischen diesen Ländern, wie für deren gegenseitigen Warenverkehr, so daß sich hier für manche auffällige und fremdartige Kunsterscheinungen, sei es im Norden oder im Süden, die vermittelnden und erklärenden Übergangsstufen auffinden lassen dürften.

Leider ist das Gesamtbild von Tirols alter Kunst, welches uns solche Aufschlüsse bieten könnte, bei weitem nicht mehr unversehrt, vielmehr arg beschädigt und zerrissen, da wohl in wenigen Ländern so rücksichtslos mit dem alten Bestand an Kunstschätzen aufgeräumt worden ist, als in diesem, einst im Kunstschaffen und in der Kunstpflege so hervorragenden Lande. Ganz bedeutend sind besonders die Reihen der beweglichen Kunstgegenstände Tirols gelichtet. Vor allem verderblich war ihnen der Umbau einer Anzahl der bedeutendsten Kirchen des Landes im 17. und 18. Jahrhundert, wobei mit der alten Ausstattung derselben an Altären, Grabmälern usw. oft in geradezu vandalischer Weise verfahren wurde.[1])

Nicht minder rücksichtslos wurde mit dem alten Bestand der Kirchen und Klöster Tirols bei der Aufhebung eines großen Teiles der letzteren unter Joseph II. und später unter der bayerischen Herrschaft verfahren. Über die Aufhebung der Klöster unter Joseph II. und die infolge davon stattfindenden Versteigerungen und sonstigen Verschleuderungen der wertvollsten Kirchengeräte, Mobilien, Ge-

---

[1]) Beim Neubau der Stiftskirche von Neustift bei Brixen (1734—37) wurden nicht nur die alten Flügelaltäre entfernt und zerstreut (ein großer Teil der Tafelbilder in der Klosterbibliothek dürfte davon herrühren), sondern auch zahlreiche alte Grabsteine zertrümmert. Mayrhofen in seiner handschriftlichen „Genealogie des tirolischen Adels" (Bd. VII, Abt. V, Nr. 11 im Ferdinandeum, Innsbruck) äußert sich darüber wie folgt: „Es waren einsten daselbsten von ihnen (den Herren von Säben) 12 uralte Grabsteine vorhanden, die man aber alle bei der letzten Kirchenreparation bis auf die zwei jüngsten, denen man bloß ihrer vorzüglichen Schönheit wegen ihre weitere Existenz auß Gnaden vergönnet, mit einer barbarischen Zerstörungswuth nebst unzählbaren anderen Denkmälern des grauen Alterthums vertilget hat". Der Kirchenväteraltar des Michael Pacher, von dem jetzt nur noch vier Flügel in München und Augsburg erhalten sind, wurde beim Neubau des Brixner Domes (1745—58) nebst zahlreichen anderen Altären zerstört. (Repertorium für Kunstw. 1895.)

mälde usf. hat A. Lindner auf Grund des reichen Urkundenmaterials im k. k. Statthaltereiarchiv zu Innsbruck eine ausführliche Darstellung in der Zeitschrift des Ferdinandeums, Jahrg. 1885 p. 155 ff. veröffentlicht.

Die Akten über die ähnlichen Vorgänge unter der bayerischen Regierung befinden sich teils ebenfalls im k. k. Statthaltereiarchiv, teils im Archiv zu München. Bei diesem Anlaß wanderte auch eine beträchtliche Anzahl von Gemälden aus Neustift, Brixen usw. nach Bayern, darunter auch die Überreste des erwähnten Pacheraltars.

Aber auch noch später gelangte eine Unmenge von beweglichen Kunstwerken jeglicher Art durch einen emsig betriebenen Kunsthandel aus Tirol in fremde Länder und besonders in das Nachbarland Bayern, und dieser Vorgang setzt sich heute noch fort, trotz aller offiziellen und privaten Bemühungen, ihm Einhalt zu tun.

Aus dem Vorausgesagten geht hervor, daß derjenige, der sich eingehender mit der Kunstgeschichte Tirols beschäftigt und im oben angedeuteten Sinne der Entstehung und Entwickelung ihrer Richtungen und Schulen nachgehen, deren Zusammensetzung aus einheimischen Antrieben und von außen eingedrungenen Einflüssen zergliedern und erkennen will, immer wieder gezwungen ist, seine Blicke über Tirols Grenzen hinaus zu richten, um jenseits derselben die im Lande selbst häufig fehlenden Bindeglieder zwischen den dort befindlichen Kunsterscheinungen zu suchen, deren Zusammenhang zerrissen ist. Ganz besonders stellt sich diese Notwendigkeit, wie aus dem Vorausgesagten erhellt, bei dem Studium derjenigen Kunstzweige ein, deren Produkte eben am meisten der Verschleppung ausgesetzt waren, wie also z. B. bei Flügelaltären und den daher stammenden Tafelbildern; von den Werken des Kunsthandwerks und der Kleinkunst Tirols ganz zu schweigen, da sie in alle Welt zerstreut sind, so daß sich von ihnen kaum mehr ein einheitliches Bild gewinnen läßt.

Dagegen ist selbstverständlich der Bestand an unbeweglichen Kunstwerken, wie beispielsweise an Bauwerken und den sie schmückenden Wandgemälden noch verhältnismäßig ein mehr zusammenhängender in Tirol, der allerdings auch durch die fortgesetzten Umbauten der alten Kirchen, sowie durch Übermalungen und sogenannte Restaurierungen von Tag zu Tag mehr zusammenschmilzt.

Was die tirolische Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts betrifft, die den besonderen Gegenstand der folgenden Untersuchung bilden soll, so ist es eine bekannte Tatsache, daß gerade der wichtigste Teil derselben, welcher erst eine richtige Vorstellung von der Bedeutung des alttirolischen Kunstschaffens gibt und den Schlüssel zum Verständnis ganzer Perioden derselben enthält, sich nicht im Lande befindet. Darunter ist allerdings der St. Wolfgangsaltar des Michael Pacher von Anfang an für seinen auswärtigen Aufstellungsort geschaffen worden; nicht minder wichtige Werke seiner Hand und seiner Werkstatt sind aber erst infolge der geschilderten Vorgänge ins Ausland, und besonders in das Nachbarland Bayern, nach München, Augsburg, Nürnberg, Freising usw. gewandert. Ebenso werden die bezeichneten Werke des Meisters M. R., welche den Ausgangspunkt für die Auffindung weiterer Werke seiner Hand oder Werkstatt in Tirol bildeten, gegenwärtig in Schleißheim und Burghausen aufbewahrt. Wichtige Werke tirolischer Malerei, die zum Teil noch ihrer genaueren Bestimmung harren, sind auch im bayerischen Nationalmuseum zu München untergebracht, wie z. B. das schöne Predellabild mit den Brustbildern des hl. Augustin und seiner Mutter, der hl. Monika, welches, wie Verfasser nachwies, von demselben Meister stammt, von welchem im Kloster Neustift bei Brixen, außer acht kleineren Tafelbildern aus der Legende des hl. Augustin, auch ein großes Bild der

hl. Sippe zu sehen ist, das ihn als einen bedeutenden Nachfolger Pachers kennzeichnet, der dabei doch eine bemerkenswerte Eigenart behauptet.[1])

So verlockend nun die Aufgabe wäre, alle wichtigeren Bestände an tirolischen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts in den ausländischen, öffentlichen und privaten Sammlungen, und wenn auch nur in denen Bayerns, einer kritischen Besprechung zu unterziehen, so muß ich mich, angesichts des Umfangs und der Schwierigkeit eines solchen Unternehmens, doch für diesmal darauf beschränken, der an Tirolensien besonders reichhaltigen Sammlung im Klerikalseminar zu Freising eine etwas eingehendere Studie zu widmen, zu welcher mich wiederholte, genauere Besichtigungen an Ort und Stelle, sowie die trefflichen photographischen Aufnahmen in den Stand setzten, welche, infolge meines Antrages, vom Ausschuß des Innsbrucker Museums „Ferdinandeum" in dankenswerter Munifizenz, nach gnädiger Bewilligung Seiner Exzellenz, des Erzbischofs von München-Freising, dem Herrn Photographen Werkmeister in Freising in Auftrag gegeben wurden. Der gnädigen Erlaubnis Seiner Exzellenz des Erzbischofes, sowie dem Entgegenkommen des Innsbrucker Musealausschusses verdanke ich es ferner, daß ich einen Teil jener Aufnahmen zu einer Reihe von Abbildungen verwerten durfte, mit denen der löbliche Ausschuß des historischen Vereins für Oberbayern, auf Antrag des Herrn Konservators Dr. G. Hager, gütigst beschloß, diesen Aufsatz auszustatten, dessen Aufnahme in das geschätzte Organ dieses illustren Vereines mit freundlichster Bereitwilligkeit gewährt worden war.

Ich fühle mich deshalb verpflichtet, sowohl dem gesamten geehrten Ausschuß des gedachten Vereins, wie insbesondere den Herren Prof. Dr. B. Riehl und Konservator Dr. G. Hager, mit denen ich in dieser Angelegenheit besonders in Verkehr trat, für ihr freundliches Bemühen meinen wärmsten Dank auszusprechen. Ebenso danke ich dem hochwürdigen Herrn Dr. Hartel, Direktor des Klerikalseminars in Freising, aufs herzlichste für die vielfältigen Bemühungen und Gefälligkeiten, welche derselbe sowohl durch die Vermittlung und Leitung der photographischen Aufnahmen der erwähnten Gemälde dem Ausschuß des Ferdinandeums, wie durch die entgegenkommende Art, mit der er das genaue Studium derselben und die Einsicht in die bezüglichen Akten gewährte, mir persönlich erwies.

Bekanntlich kam die beträchtliche Anzahl von Gemälden tirolischer Herkunft (es sind deren an zwanzig) samt mehreren anderen aus Bayern und Salzburg „durch Schenkung und Kauf", wie Dr. Meßmer sich ausdrückt, aus dem Besitz des kunstliebenden Pfarrers von Oberbergkirchen, des hochw. Herrn Heinrich Gotthart, der „viele Jahre hindurch in Tirol gesammelt hat", an das Klerikalseminar von Freising, wo sie, im Verein mit anderen Gemälden aus dem Nachlaß des Dr. Sighart und anderer, eine stattliche Sammlung bilden.

Der eben erwähnte Dr. Meßmer war es auch, der zuerst in zusammenhängender Weise die tirolischen Gemälde dieser Sammlung besprach[2]), während Sighart uns über einzelne wichtige Gemälde salzburgischen Ursprungs in derselben Näheres mitteilt.[3]) Die Abhandlungen beider Autoren sind besonders wert-

[1]) Siehe oben meine Schrift: „Die Brixner Malerschule usw.". Seine Abhängigkeit von Pacher tritt besonders deutlich auf dem Bild auf der Rückseite der Tafel der hl. Sippe hervor, wo in feiner, schimmernder Färbung, prächtiger Perspektive und großartiger Auffassung die Abweisung von Joachims Opfer dargestellt ist.

[2]) A. Meßmer, Tiroler Malereien in Freising. Mitt. der k. k. Z.-K. für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jahrg. XI, S. XLIV f.

[3]) Dr. J. Sighart, Maler und Malereien des Mittelalters im Salzburger Lande (Mitt. der k. k. Z.-K. usw., Jahrg. XI, S. 71 f.). Derselbe, Geschichte der Bild. Künste in Bayern S. 577.

voll durch ihre Angaben über die Herkunft und Zeit der Erwerbung der Mehrzahl dieser Bilder und enthalten auch sonst manche gute und richtige Bemerkungen, die hier dankbar benützt worden sind. Immerhin aber glaube ich doch auch manches, besonders in bezug auf die genauere Bestimmung der Richtung und des kunsthistorischen Zusammenhanges dieser Bilder, nachtragen zu können, was meine Arbeit vielleicht nicht als überflüssig erscheinen läßt. Und zwar werden von diesem Gesichtspunkte aus auch einige salzburgische Werke der Sammlung zu besprechen sein, da gerade der Zusammenhang zwischen der salzburgischen und tirolischen Malerei, auf welchen erst kürzlich mit Nachdruck in dieser Zeitschrift hingewiesen wurde[1]), ein interessantes und noch manche wichtige Aufschlüsse versprechendes Problem der Kunstgeschichte ist.[2]) [2*]) Dagegen muß eine Anzahl Gemälde der Freisinger Sammlung, deren tirolischer Ursprung nicht nachweisbar ist oder die entschieden nicht tirolisch sind, hier übergangen werden, als nicht in den Rahmen dieser Darstellung fallend, während andererseits, so oft es der Gang der Untersuchung erfordert, selbstverständlich auch außerhalb Freisings befindliche tirolische Gemälde zu berücksichtigen sein werden.

I.

Um bei der nun folgenden Besprechung der Gemälde im Klerikalseminar zu Freising möglichst die zeitliche Aufeinanderfolge und den geschichtlichen Entwickelungsgang zu berücksichtigen, beginne ich mit zwei zusammengehörigen Bildtafeln in Tempera auf Zirbenholz (0,88 m Breite und 1,06 m Höhe), welche vom erwähnten Pfarrer Gotthart im Jahre 1864 in Brixen gekauft wurden.[3])

Das eine Bild stellt die Anbetung der Könige, das andere Christus im Grabe stehend dar. Die Gemälde sind in Tempera auf Goldgrund ausgeführt und in den Formen zum Teil allerdings etwas flüchtig und fehlerhaft, verraten aber dennoch in der flotten, leichten Linienführung, der breiten Modellierung und der großzügigen, schwungvollen Behandlung des noch ideal-gotischen Gewandwurfes einen gewissen monumentalen Zug, der auf den Einfluß der Wandmalerei schließen läßt, während das in lichten Tönen gehaltene Kolorit zugleich an Miniaturmalerei erinnert.

Um zunächst nur das Gemälde der hl. Drei Könige näher ins Auge zu fassen, so sehen wir Maria in lichtblauem, weitem, schwungvoll geworfenem Mantel mit rosafarbenem Futter; die Lichter nähern sich dem Weiß, die Schatten zeigen die Lokalfarbe dunkler gehalten. Von den Königen trägt der vordere, knieende ein lichtrotes Gewand mit breiten, weißgelblichen Lichtflächen, der zweite erscheint in Lichtblau, der dritte in Moosgrün (Abb. 57).

---

[1]) B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. (Oberbayerisches Archiv Band IL, S. 58 und passim.)

[2]) Noch Ende des 15. und im 16. Jahrhundert sehen wir den Tiroler M. Pacher für Salzburg und St. Wolfgang arbeiten, den Salzburger Bürger Marx Reichlich in Tirol und, falls er, wie es scheint, wirklich mit Meister M. R. identisch ist, auch in tirolischem Stil schaffen. Vgl. anfangs: „Die Brixner Malerschulen usw.“.

[2*]) Ein eingehender Bericht über die Entstehung und Einrichtung der Kunstsammlungen im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising findet sich in der Einleitung von Dr. Richard Hoffmanns Katalog: „Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freysing“ (München 1907, 8°, 157 S., 32 Abb.).

[3]) Nach Meßmers Angabe, der die Bilder ebenfalls in erster Linie unter Nr. 1 und 2 erwähnt (Mitt. der k. k. Z.-K. XI, S. XLIV), und Pfarrer H. Gotthards Verzeichnis vom 19. März 1864 im erzbischöflichen Klerikalseminar. Geschenkt von demselben im nämlichen Jahr. (Vgl. H. Hoffmann, a. a. O. S. 56.)

Abb. 57 Anbetung der hl. Drei Könige
Tafelbild aus Brixen Im Klerikalseminar zu Freising Erstes Viertel des 15. Jahrh.
(Aus Oberbayr. Archiv. 1896)

Meßmer hat dies Gemälde (sowie sein Gegenstück), wahrscheinlich wegen des noch idealgeschweiften Faltenwurfes, in die Zeit um 1350 verlegt, mir scheint dagegen, daß es nicht früher, als etwa im dritten Dezennium des 15. Jahrhunderts entstanden sei.[1*])

Für diese spätere Datierung scheint mir nicht sowohl die Nacktheit des Kindes zu sprechen, obwohl dieselbe vor Anfang des 15. Jahrhunderts (ausgenommen die Waschung nach der Geburt) äußerst selten vorkommt[2]), noch auch

[1*]) H. Hoffmann, a. a. O. S. 56 verlegt es an den Schluß des 14. Jahrhunderts. Er führt es unter Nr. 214 an.

[2]) So auf dem Wandgemälde an der Nordseite des Chors der Johanneskapelle im Kreuzgang von Brixen (siehe unten Abb. 68), welches stilistisch im übrigen noch dem 14. Jahrhundert angehört, aber möglicherweise von einem Nachzügler des älteren Stiles, der doch auch Einzelheiten, wie das nackte Kind, der neueren Richtung entlehnte, auch erst am Anfang des 15. Jahrhunderts gemalt sein kann.

dessen bereits genrehafte Auffassung, indem es nach den Goldmünzen in dem Goldgefäß des vordersten Königs greift (da ein ähnlicher Gestus auch bereits auf dem in der Anmerkung erwähnten Gemälde des Theoderich von Prag vorkommt) — vielmehr weist die ganze Komposition in ihrer Gesamtheit auf die Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und zwar speziell auf die oberitalienische Kunst dieser Zeit hin.

Obwohl es also aus den in der Anmerkung [1*]) angeführten Fällen sich ergibt, daß die Darstellung des nackten Kindes in der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts schon in einzelnen Fällen (und zwar nicht nur bei der Geburt, sondern selbst schon bei thronenden Madonnen) vorkommt, so finden wir doch, daß, zumal in der Kunst der nördlichen Länder im 14. Jahrhundert, in den allermeisten Fällen das Kind noch ganz oder halb bekleidet und häufig noch segnend dargestellt wird, weshalb schon aus diesem Grunde Meßmers Datierung des Bildes auf ca. 1350 Bedenken erregt, zumal das Kind hier schon so feist und naturalistisch und so lebhaft handelnd vorgeführt ist.

Was sodann die hl. Drei Könige betrifft, so sind sie im 14. Jahrhundert zwar durchwegs (wie auch noch auf dem Freisinger Bild) entsprechend der spätbyzantinischen Vorschrift im Malerbuche des Berges Athos [2]), als Vertreter der drei Altersstufen des Mannes, der eine „als Greis mit langem Barte", der andere mit „keimendem Barte", der dritte „ohne Bart" (keiner aber als Mohr) dargestellt, in ihren Bewegungsmotiven und Gesten aber stimmen sie nur teilweise mit der Freisinger Darstellung überein. Vor allem dürfte unter den Darstellungen des 14. Jahrhunderts schwerlich der Gestus des zweiten Königs auf unserem Bilde anzutreffen sein, der die Krone wie zum Gruße lüftet. In weitaus den meisten Darstellungen des 14. Jahrhunderts sehen wir vielmehr den vorderen König knien und dem Kinde entweder eine Gabe reichen oder seine Füße küssen, während die beiden Hintermänner im Gespräch miteinander begriffen sind, wobei der zweite sich zum dritten umwendet und ihm den Stern am Himmel zeigt.[3])

Ein zweites Beispiel des nackten Kindes, sicher vom 14. Jahrhundert, ist auf der Anbetung der Könige des Theoderich von Prag (1367) in der Kreuzkapelle von Karlstein zu sehen. (Neuwirth, Mittelalt. Wandgem. und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, Prag 1896, Tafel XLVII.)

[1*]) Andere italienische Beispiele des 14. Jahrhunderts sind:

a) Die Madonna auf dem Bild des Augustus mit der kumäischen Sibylle, von Maestro Paolo da Venezia 1358 (Staatsgalerie, Stuttgart Nr. 465).

b) Die Madonna mit dem auf ihrem Schoß schlafenden nackten Kind auf einem Gemälde, angeblich desselben Meisters (Academie, Venedig Nr. 14).

c) Ein byzantino-giotteskes Bild der Madonna mit dem auf ihrem linken Schenkel sitzenden nackten Kind, aus S. Francesco in Mantua, jetzt im Museo Civico daselbst, Nr. 7.

d) In dem von Johannes de Cumis geschriebenen und gemalten Gebetbuch, welches für die 1350 mit Galeazzo II. Visconti von Mailand vermählte Bianca, Tochter des Grafen Aimone von Savoyen, ausgeführt wurde, ist auf der Geburt Christi, der Darbringung und der Anbetung der Könige das Christkind nackt dargestellt (Münchner Staatsbibl. Cod. lat. 23215).

e) Nur wenige nicht italienische Darstellungen des nackten Christkindes sind mir bekannt. Vgl. Didron, Histoire de Dieu, S. 278, wo aus einem nicht näher bezeichneten französischen Kodex des 14. Jahrhunderts eine Miniatur abgebildet ist, welche Gottvater darstellt, der das nackte Christkind auf die Pilgerschaft schickt. — Ferner die silberne Madonnastatue, welche die Königin Jeanne d'Evreux in die Kirche S. Denis stiftete (jetzt im Louvre). Nach Firmenich-Richartz (Monatshefte für Kunstw. 1909, S. 421, Anm. 1) vom Jahr 1329, nach den Annales archéol. des Didron aîné (vol. XXIII, S. 106) vom Jahr 1339.

[2]) Ausgabe von Schäfer. Wien 1855, S. 174.

[3]) Nach dem Malerbuch des Berges Athos soll der zweite König auf Christus zeigen. Auf der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja (1301) ist es noch zweifelhaft, ob der

Auf italienischen oder von italienischer Kunst beeinflußten Darstellungen knien bisweilen auch beide älteren Könige, wie schon an Niccolò Pisanos Kanzel in Pisa, oder alle drei, wie auf einem Gemälde des Bartolo di Fredi in der Akademie von Siena oder auf der Darstellung des Theoderich von Prag in der Kreuzkapelle von Karlstein.

Auf Giottos Darstellung in der Madonna dell' Arena zu Padua finden wir ausnahmsweise die beiden hinteren Könige sprachlos in andächtiger Betrachtung des Christkindes versunken. Diese Darstellung des Giotto nähert sich im Motiv der unsrigen am meisten und bildet wahrscheinlich eine Vorstufe dafür. Das Gemeinsame derselben mit unserm Bild, im Gegensatz zu den anderen Darstellungen des 14. Jahrhunderts, besteht darin, daß beide hinteren Könige zwar stehen, aber nicht miteinander sprechen und nicht, weder auf den Stern noch auf das Kind zeigen, sondern dieses sprachlos und andächtig bewundern. Es lag nun nahe, ihre ehrfürchtige Bewunderung durch Handgesten noch deutlicher zu machen. Schon bei Giotto erhebt ein König in diesem Sinne die offene Hand: denselben Gestus macht auch auf unserem Bilde der jüngste König, dazu kommt nun aber noch als weiteres Ausdrucksmittel des Staunens und der Ehrfurcht das Lüften der Krone beim zweiten König.

Dieser Schritt wurde in der Tat auch schon in Italien selbst getan.

Ja, es befindet sich in der Brera zu Mailand ein signiertes Bild des veronesischen Malers Stefano da Zevio (oder nach neueren Forschungen richtiger: „da Verona") vom Jahre 1435, welches nicht nur genau dasselbe Motiv zeigt, sondern in allen Hauptfiguren bis ins einzelne so viele Übereinstimmungen mit unserem Bilde enthält, daß hier kaum mehr von Zufall die Rede sein kann.

Um dies nachzuweisen, mögen hier in Ermangelung einer Abbildung die in Betracht kommenden Stellen einer ziemlich genauen Beschreibung folgen, welche Verfasser vor mehreren Jahren vor dem erwähnten Bilde des Stefano da Zevio aufnahm und welche die Leser, besonders rücksichtlich der gesperrtgedruckten Stellen, mit der vorstehenden Abbildung des Freisinger Bildes vergleichen mögen.[1*])

„... Links im Vordergrund sitzt Maria mit hoher, breiter, gewölbter, allerdings durch ein weißes Tuch überdeckter Stirne vor der Hütte mit Ochs und Esel. — Flechtwerk trennt die Tiere ab. Das nackte Kind sitzt auf ihrem (der Madonna) Schoß ... und greift nach einem gotischen, monstranzartigen Gefäß, welches ihm der vorderste König knieend überreicht. Derselbe hat einen grauen Vollbart, die gewölbte, zurückfliehende Stirne ist kahl, nur der Hinterkopf ist mit kleinen Locken bedeckt, die Nase nach abwärts gebogen ... Vorn liegt auf seinem Mantel die Krone ... er hält mit beiden Händen das Gefäß. Hinter ihm ist in geneigter Stellung der zweite König, mit der Rechten die Krone abnehmend ... Er hat langes, blondes, gewelltes Haar und Vollbart ... In der Linken hält er ein hausartiges Gefäß ... Hinter dem zweiten König der dritte (nicht Neger) jugendlich, lieblich, fast weib-

zweite König auf den Stern oder Christus zeigt; auf zahllosen Stein- und Beinskulpturen Frankreichs und Deutschlands ist das Zeigen nach dem Stern jedoch deutlich ausgeprägt. Ebenso auf italienischen Beinskulpturen des 14. Jahrhunderts, auf Orcagnas Tabernakel in Or S. Michele, auf Taddeo Gaddis Darstellungen in der Cappella Baroncelli in S. Croce und in der Akademie, bei Altichieri in der Georgskapelle zu Padua.

1*) Vgl. die Photogr. von Anderson (Rom) Nr. 11087.

lich, mit der Krone auf dem blondlockigen Kopf ... Von dem monstranzartigen Gefäß, das er hält, nur die Spitze sichtbar." Da auf unserem Bilde keine weiteren Figuren sichtbar sind, hören hiermit die Vergleichsmomente auf.

Vergleichen wir diese Schilderung mit der hier beigegebenen Abbildung des Freisinger Bildes, so finden wir nicht nur in der Nacktheit des Kindes und in der Typenbildung der Hauptfiguren, sondern auch in den Motiven ihrer Handlung, sowie selbst in der Gestalt der goldenen Gefäße eine kaum zufällige Verwandtschaft zwischen beiden Kompositionen. Diese Verwandtschaft erstreckt sich nun auch noch, wie hinzugefügt werden kann, auf den Stil der von schwungvollen Linien bewegten spätgotischen Gewandung (abgesehen von der Vergröberung und Verdeutschung der Formen auf unserem Bilde), sowie auf das miniaturartig zarte und lichte Kolorit.

Im wesentlichen die nämliche Komposition (wenn sie auch im einzelnen derjenigen des Freisinger Bildes nicht so nahe steht wie die des Stefano da Zevio), finden wir aber auch schon auf dem berühmten Dreikönigsbild, welches Gentile da Fabriano im Jahre 1423 für die Dreifaltigkeitskirche in Florenz malte, also 12 Jahre früher als Stefano da Zevio das seinige. Auf Gentiles Bild küßt der vorderste König einen Fuß des Kindes, im übrigen hat auch er die Krone vor sich liegen, während der zweite sie grüßend lüftet. (Unter der Krone ist ein Turban sichtbar, wie auf dem Freisinger Bild.) Wodurch sich das Bild des Gentile von dem des Stefano da Zevio wie von unserem besonders noch unterscheidet, das ist die reiche Pracht der gestickten und brokatenen Gewänder auf ersterem.

Wenn es sich nun auch nicht erweisen läßt, daß gerade dieses Gemälde des Gentile — welches er in Florenz ausführte — die Grundlage für Stefano da Zevios Komposition bildete, der möglicherweise auch schon früher dieselbe verwendete, ohne daß wir hierüber etwas wissen, so ist es doch auch nicht unwahrscheinlich, daß Gentile da Fabriano (geb. um 1370), der im Anfang des 15. Jahrhunderts für Pandolfo Malatesta, Herrn von Bergamo und Brescia, in letzterer Stadt eine Kapelle ausmalte[1]), die erwähnte Komposition in die oberitalienische, speziell veronesische Kunst übertrug. In der Tat läßt sich in der Kunst des Stefano da Zevio[2]), sowie überhaupt in der auf die Richtung des Altichieri folgenden Fresko- und Miniaturmalerei Veronas, als deren Hauptvertreter Stefano da Zevio gelten kann[3*]), im Gegensatz zu Altichieris plastisch-koloristischer Kraft eine gewisse Weichheit und Sentimentalität, verbunden mit miniaturartig zarter, lichter Färbung wahrnehmen, die an umbrische Beeinflussung sehr wohl denken läßt.

Wenn wir nun nach einer Erklärung für die so wesentliche Übereinstimmung in der Komposition suchen, welche zwischen dem aus Brixen stammenden Tafelbild in Freising einerseits und den Gemälden des Stefano da Zevio und Gentile da Fabriano andererseits besteht, so kommt uns hierbei ein weiteres Ge-

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle IV., S. 109. Morelli, Notizie d' opere del disegno. 2 ed. Frizzoni. Bologna 1889, S. 79, 148, 149.

[2]) Man betrachte das Madonnabild desselben im Museum von Verona. n. 359.

[3*]) Durch die neuesten Forschungen ist festgestellt, daß Bernasconis Verlegung von Stefanos Geburtsjahr auf 1393 durch unrichtige Lesung der betreffenden Urkunde entstanden ist und daß derselbe vielmehr um 1375 geboren ward. Zuerst teilte Luigi Simeoni in der Zeitung „Verona fedele" (vom 28. Mai 1907) in einem Aufsatz über die Fresken in S. Maria della Scala mit, daß in einer Steuerbekenntnis vom Jahre 1425 Stefano sein Alter mit 50 Jahren angab. — G. Gerola veröffentlichte dasselbe Dokument in der Museumszeitschrift: Madonna Verona, II. S. 150—151 (1908). Stefanos Bezeichnung „da Zevio" wurde, als die übliche, oben beibehalten.

mälde sehr zu statten, das gleichfalls die nämlichen Kompositionsmotive zeigt wie die vorerwähnten und welches sich am neunten Kreuzgewölbsystem des Brixner Kreuzganges (vom Südeingang aus gerechnet) befindet (Abb. 58).

Dieses Gemälde bildet in der Tat gewissermaßen nur das Spiegelbild der Komposition des Freisinger Bildes, indem darauf alle charakteristischen Motive derselben nur in umgekehrter Anordnung zu sehen sind, einzelne unwesentliche Abweichungen in Nebensachen natürlich abgerechnet.

Gruppierung und Handlung der drei Könige ist auf beiden Gemälden fast völlig übereinstimmend. Auf dem Deckenbild des Kreuzganges sehen wir den vordersten König, genau wie auf dem Freisinger Bilde, ein Gefäß mit spitzem Deckel, der sich im Scharnier öffnet, mit beiden Händen halten, während das Kind hineingreift. Der zweite lüftet auch auf dem Deckenbild die Krone, während er in der andern Hand ein hausartiges Reliquiar hält. Der dritte hält auf dem Deckenbild wieder ein spitz auslaufendes Ostensorium; nur seine freie Hand ist hier anders bewegt als auf dem Freisinger Bild, indem sie dort den Gestus des Zeigens, hier der Verwunderung ausdrückt. Auch die Bewegung des nackten Kindes stimmt auf beiden Gemälden im wesentlichen überein, der einzige Unterschied besteht darin, daß in Freising Maria die eine Hand des Kindes hält, im Brixner Kreuzgang die entsprechende Hand des Kindes den Mantelsaum Marias erfaßt, während letztere den Fuß des Kindes stützt. Maria selbst ist im Brixner Kreuzgang mehr vorgeneigt, hinter ihr ist noch Joseph sichtbar, der auf dem Freisinger Bild wegen Raummangels wegblieb. Auch das Strohdach der Hütte, sowie der geflochtene Zaun, hinter denen Ochs und Esel stehen, finden sich auf beiden Gemälden. Verschiedenheiten herrschen wieder bezüglich der Kronen und Nimben.

Abb. 58 Anbetung der hl. Drei Könige Deckenbild vom 9. Gewölbesystem des Domkreuzganges in Brixen Erste Hälfte des 15. Jahrh. (Oberbayr. Archiv. 1896)

Wenn wir berücksichtigen, daß auf dem Deckenbild in Brixen nicht nur die Gruppierung des Freisinger Bildes umgekehrt erscheint, sondern die Verrichtungen, welche hier angemessenerweise den rechten Armen zugewiesen sind, dort durch die linken ausgeübt werden, so gelangen wir zur Überzeugung, daß die Originalzeichnung für das Brixner Deckenbild auch in bezug auf rechts und links mit dem Freisinger Bild übereinstimmte, und diese Ordnung erst durch das Übertragen (Abklatschen?) der ursprünglichen Rötel- oder Kohlenzeichnung auf den Kalkgrund umgekehrt wurde.

Nehmen wir schließlich noch hinzu, daß auch in einigen Typen, so vor allem in dem des knieenden Königs, sowie in dem rundlichen und rundstirnigen Gesicht der Madonna, ebenso wie im Faltenwurf Verwandtschaft zwischen dem Deckenbild in Brixen und dem aus Brixen stammenden Freisinger Bild besteht, so dürfte die Annahme nicht zu gewagt sein, daß beide Gemälde nicht nur un-

gefahr gleichzeitig entstanden seien, sondern daß sie auch aus einer Werkstatt oder doch einer damals in Brixen herrschenden Richtung hervorgegangen seien. Dadurch finden wir auch die Erklärung der mehr an Wand- als Tafelmalerei erinnernden, breiten, dekorativen Behandlung des Freisinger Bildes.[1])

Die Gemälde im neunten Gewölbesystem des Kreuzganges von Brixen bilden aber dort keine isolierte Erscheinung, sondern stehen in nahem Schulzusammenhang vor allem mit den allerdings von einem bedeutenderen Künstler im vierten Gewölbesystem desselben Kreuzganges ausgeführten Malereien, welche das Datum 1417 (an dem Wandbild der Anbetung der Könige im Schildbogen) tragen. Diese wie zahlreiche andere Wandgemälde, teils im Kreuzgang, teils in verschiedenen Kirchen Tirols, tragen nun, wie Verfasser schon wiederholt hervorhob, das unverkennbare Gepräge veronesischer oder, allgemeiner gesagt, oberitalienischer Einflüsse an sich.[2])

Vorerwähnte Darstellungen der hl. Drei Könige in Freising und im neunten Gewölbesystem des Brixner Kreuzganges bilden für diese aus zahlreichen technischen und stilistischen Anzeichen hervorgehende Tatsache des Einflusses der oberitalienischen Wandmalerei auf die südtirolische am Ende des 14. und im Anfange des 15. Jahrhunderts eine, wie mir scheint, nicht unwichtige ikonographische Bestätigung, der sich leicht wohl noch ähnliche durch vergleichende Studien zufügen ließen.

Und zwar vertreten die von mir hier untersuchten Gemälde in der Tat auch stilistisch (wie ikonographisch) den Einfluß jener späteren, auf Altichieri folgenden veronesischen Schule, als deren typischer Vertreter Stefano da Zevio gelten kann, wogegen andere Wandgemälde in Tirol, wie z. B. das Bild aus der Katharinenlegende in der Johanniskapelle beim Brixner Kreuzgang, ferner die Wandgemälde an und in der Vigiliuskirche auf dem Kalvarienberge bei Bozen im ganzen sich noch mehr dem kräftigeren Stil des Altichieri anschließen. Es läßt sich nämlich noch deutlich verfolgen, daß die oberitalienischen Einflüsse nicht infolge

---

[1]) Daß das Motiv des Grüßens bei dem zweiten König in Tirol heimisch blieb, beweisen uns zwei Anbetungen der Könige des Meisters M. R. im Kloster Wilten und in der Kapelle Waldauf, jetzt im Stadtarchiv zu Hall (vgl. oben Brixner Malerschulen), ferner das Altarbild mit demselben Gegenstand, aus der Werkstatt Pachers, in der Pfarrkirche von Mitter-Olang im Pustertal. — Freilich findet es sich auch auf einem der Tafelbilder des Flügelaltars, welchen Hans Multscher, Bildschnitzer von Ulm, in den Jahren 1456—58 für die Pfarrkirche von Sterzing herstellte. Doch sprechen auch andere Anzeichen dafür, daß der Maler dieser Tafeln, wenn auch Schwabe, von italienischen oder südtirolischen Einflüssen nicht ganz unberührt blieb.

Auch bei den Italienern des 15. und 16. Jahrhunderts begegnet uns das Motiv nicht selten, so auf dem Bild der hl. Drei Könige des Filippino Lippi in den Uffizien, auf dem Fresko des Ghirlandajo in S. Maria novella, auf einem Gemälde der Gaudenzio Ferrari in der Brera. Bei Lionardo (Uffici) und Bernardino Luini (Saronno) entwickelt sich daraus das Motiv, daß ein König die Hand wie geblendet vor die Stirne hält, indem er das Kind anschaut.

In der niederländischen und deutschen Malerei scheint das Motiv des die Krone lüftenden Königs erst später, wahrscheinlich unter italienischem Einfluß, Eingang gefunden zu haben und dieser König kommt gewöhnlich schon zusammen mit dem dritten König als Neger vor. Auch nehmen die Könige auf diesen Bildern ihre Krone oder Kopfbedeckung meist ganz ab oder halten sie in den Händen. Beispiele ersterer Art sind die Bilder des Roger van der Weyden in München, des Memling im Johannesspital zu Brügge, des Herri met de Bles in München, wie denn dieses Motiv auf den niederländischen Dreikönigsbildern des 16. Jahrhunderts häufig ist. Einen oder mehrere Könige mit der Kopfbedeckung in der Hand sehen wir bei Fr. Herlen in Nördlingen, bei Dürer in München, bei H. B. Grien in Berlin usw.

[2]) H. Semper, Die Wand- und Deckengemälde des Domkreuzganges in Brixen und ihre Restaurierung (Österreichisch-Ungarische Revue 1893, S. 126 f.). Derselbe, Wanderungen und Kunststudien in Tirol, Innsbruck 1894. (Siehe dort Register S. 245 unter: Veronesisch-Oberitalienische Wandmalerei in Südtirol usw.)

einer einmaligen Bewegung, gewissermaßen infolge einer vorübergehenden Mode, nach Südtirol drangen, sondern eine geraume Zeitlang ununterbrochen nachströmten, indem sie (zum Teil nachweisbar) durch veronesische Maler oder durch Verkehr und Nachachmung sich fortpflanzten. Neuere italienische Einflüsse pfropften sich in Tirol auf diese Weise auf ältere, wodurch neue Mischungen entstanden, zu denen dann noch einheimische Auffassung und Verarbeitung hinzutrat, so daß es in den meisten Fällen schwierig sein dürfte, ein getreues Spiegelbild so bestimmt abgegrenzter italienischer Einflüsse in Tirol nachzuweisen, wie mir dies bezüglich der besprochenen Dreikönigsbilder vielleicht gelungen ist.[1])

Das zweite Gemälde, welches die abgesägte Rückseite des vorigen bildet, zeigt uns den Ecce homo mit ausgebreiteten Armen und entblößtem Oberkörper in einem Steintrog (der zugleich seinen Sarg andeutet), aufrecht stehend, als Keltertreter (nach Jesaias Kap. 63).[2*]) Dieser symbolischen Darstellung gemäß halten hinter ihm zwei Engel sein blutrotes, von goldenem Saum eingefaßtes Gewand. Auch dieses Bild ist in breiten, kräftigen, an Freskomalerei erinnernden Zügen, bei etwas flüchtiger Zeichnung, gehalten. Der Brustkorb Christi ist scharf und hart, mit deutlicher Angabe der Rippen ausgeführt, und erinnert darin, wie überhaupt, an das Wandgemälde des im Grab stehenden Christus zwischen Maria und Johannes in der Wölbung der Apsis der Johanneskapelle am Kreuzgang bei Brixen, ein Gemälde, das jedoch etwas älter sein dürfte als das unsrige, jedoch ebenfalls einer italienisierenden Richtung der südtirolischen Freskomalerei, etwa von 1390—1400, angehört. Auch das Misericordia-Bild, d. h. Christus im Grabe stehend, mit Rute und Geißel, zwischen Maria und Johannes, an der Wand des zwölften Gewölbesystems des Brixner Kreuzganges, zeigt eine verwandte Richtung und Auffassung.

II.

Es möge jetzt zunächst ein Temperagemälde auf Fichtenholz betrachtet werden, welches gleichfalls aus Brixen stammt, wo es, nach Meßmers Angabe, im Jahre 1846 durch Pfarrer Gotthart gekauft wurde, in dessen Sammlungsinventar es mit Nr. 7 bezeichnet ist (bei Meßmer Nr. 3). Dasselbe zeigt uns eine sog. Madonna im Ährenkleide (0,48 m Breite zu 0,92 m Höhe).[3*]) Sie ist in Vorderansicht dargestellt, mit gefaltet nach oben gerichteten Händen, deren Finger sehr dünn und lang gebildet sind. Ihr dunkles, blaugrünes, am Oberleib und den Armen enganschließendes Kleid ist mit goldenen Ähren besetzt und fällt in einfachen, senkrechten Falten, die sich am Boden wellig bauschen, herab. Am Hals ist das Gewand mit einem breiten, edelsteingeschmückten Goldsaum eingefaßt; ebenso umschließt ein goldenes, mit Querstreifen und Rosetten geschmücktes Band ihre hohe Taille, während von der Mitte des Gurtes ein ebensolches Band in leiser Kurve über das Gewand der übermäßig langen Unterpartie bis zum Boden geht, der aus einer dunkelgrünen Wiese mit einigen Blumen besteht. Der untere, goldgestickte Saum des Kleides ist wieder mit Edelsteinen besetzt. Das Antlitz der Madonna ist genau eiförmig umschrieben und von lockigen, über der Stirn von einem Band (Schapel) umfaßten blonden Haaren eingerahmt, welche zu beiden Seiten in langen, welligen Strähnen fast bis zum Boden hinabfallen. Feingeschwungene Brauen überwölben etwas mandelförmig

---

[1]) Vgl. über diesen Gegenstand auch noch meine Schrift: Der Meister mit dem Skorpion. (Ferd.-Zeitschr. 1893, S. 441 f.)

[2*]) Im Katalog F. R. Hoffmanns von 1907 führt es die Nummer 215.

[3*]) R. Hoffmann a. a. O. Nr. 224, S. 61.

gebildete Augen mit großen Augäpfeln; unter der übermäßig langen, geraden Nase sitzt ein kleiner, knospiger Mund von sanftem, frommem Ausdruck, der überhaupt das ganze Antlitz verklärt. Das Haupt Marias hebt sich von einem goldenen Nimbus mit eingegrabenen Strahlen ab, welcher die ovale Glorie durchschneidet, die ihre Gestalt umgibt. In die Glorie sind zahlreiche Brustbilder von anbetenden Engeln mit zarten Pinselstrichen rot in rot hineingezeichnet, welche in ihren breiten, von Locken umrahmten Gesichtern schon den Beginn realistischer Auffassung verraten. Insbesondere diese Engel erinnern wieder an solche der veronesischen Schule vom Anfang des 15. Jahrhunderts sowie der davon abhängigen tirolischen Malereien im Kreuzgang von Brixen, wie denn auch die Madonna in ihren weichen und großen Linien italienischen Einfluß vermuten läßt (Abb. 59).

Über die Herkunft dieses Typus berichtet Sighart[1]), daß an einem Gemälde dieser Art in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg eine Inschrift dasselbe als Nachbildung eines Bildes in Mailand bezeichne. Diese Angabe findet durch einen alten Holzschnitt eine Bestätigung, welcher dieselbe Madonna im Ährengewand, von zwei Engeln verehrt, auf einem Grund mit weiß ausgesparten gotischen Ranken zeigt. Die eckig gebrochenen Linien der Gewänder weisen auf die Zeit um 1460 hin, in welche auch W. Schmidt den Holzschnitt verlegt. Eine rings herumlaufende Inschrift lautet: „Es ist czu wissenn allermanniglichem das das (pi)ld ist unnser lieben Frauen pild als si in dem Tempel was e (ehe) das sy sand ioseph vermahelt ward also dyentem (dienten) ir die Engel in dem tempel und also ist sy gemalt in dem tum (Dom) czu maylandt".[2]) Dr. W. Schmidt bemerkt dazu, daß dieses Motiv „in Oberdeutschland, besonders in Bayern, beziehungsweise in Salzburg sehr beliebt" war und daß noch Dürer es in seinen Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilan I. verwendete.[3*])

Daß dieser Typus im Salzburgischen und in Bayern besondere Verehrung gefunden habe und infolgedessen auch häufig wiederholt worden sei, dürfte in der Tat aus einer ganzen Reihe ähnlicher Darstellungen hervorgehen, die in den erwähnten Ländergebieten entstanden sind. Darunter ragt an künstlerischer Bedeutung noch besonders hervor die Madonna im Ährengewand, welche Sighart „unter der Bedachung des Pfarrhofes in Piding" auffand und die jetzt im Nationalmuseum zu München aufbewahrt wird. Nach Sigharts weiteren Angaben soll dieses Gemälde „früher das Mittelbild des Hochaltars der Kirche von Piding gewesen sein". Ihr blaßgetöntes Gesicht mit hoher Stirn, feingezeichneten Brauen, sehr langer, gerader Nase und kleinem Mund zeigt einen verwandten Typus, wie die Freisinger Figur, der sie auch in der Schlankheit und der hohen Taille verwandt ist. Doch wendet sie sich etwas seitwärts. Eigentümlich ist der eckige Halsbesatz mit flammenartig auslaufenden Verzierungen. Hiernach dürfte sie jüngeren Datums sein als die in Freising.[4]) Andere Darstellungen dieses Typus, außer den schon erwähnten, finden sich nach Sighart in St. Peter

---

[1]) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 579 Anm. 2.

[2]) Der Faksimilelichtdruck des Holzschnittes in dem Werke: „Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes". Nürnberg, Soldan Nr. 7. Hierzu die Besprechung bei Dr. W. Schmidt: „Interessante Formschnitte des 15. Jahrhunderts" usw. München 1886, S. 12, Nr. 23. Dort ist auch der Text der Inschrift angegeben.

[3*]) Vgl. Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. mit eingedrucktem Originaltexte. Nebst einer Einleitung von F. A. Stöger. München, Staegmeyersche Verlagshandlung (1845), Blatt 38. (N. Strixner fecit.)

[4]) Sighart, Mitt. der k. k. Z.-K. XI, S. 73.

zu Salzburg [1]), in Gelbersdorf bei Moosburg, sowie im Besitz des Herrn Professor v. Sepp in München. Hieran läßt sich noch ein ähnliches, von 1460 stammendes Gemälde dieser Madonna, ebenfalls im Nationalmuseum zu München, anreihen (ehem. Parterre, rechts, Saal VII, Nr. 3), auf dem sie in der Wendung nach rechts, sowie in dem flammenartigen Halsschmuck sich an die Madonna von Piding anschließt. Der Kopftypus ist hier schon mehr deutsch; sie steht unter einem von schlanken Säulen getragenen Kuppeldach in einer Kirche, während ein weißgekleideter Engel zu ihrer Lin-

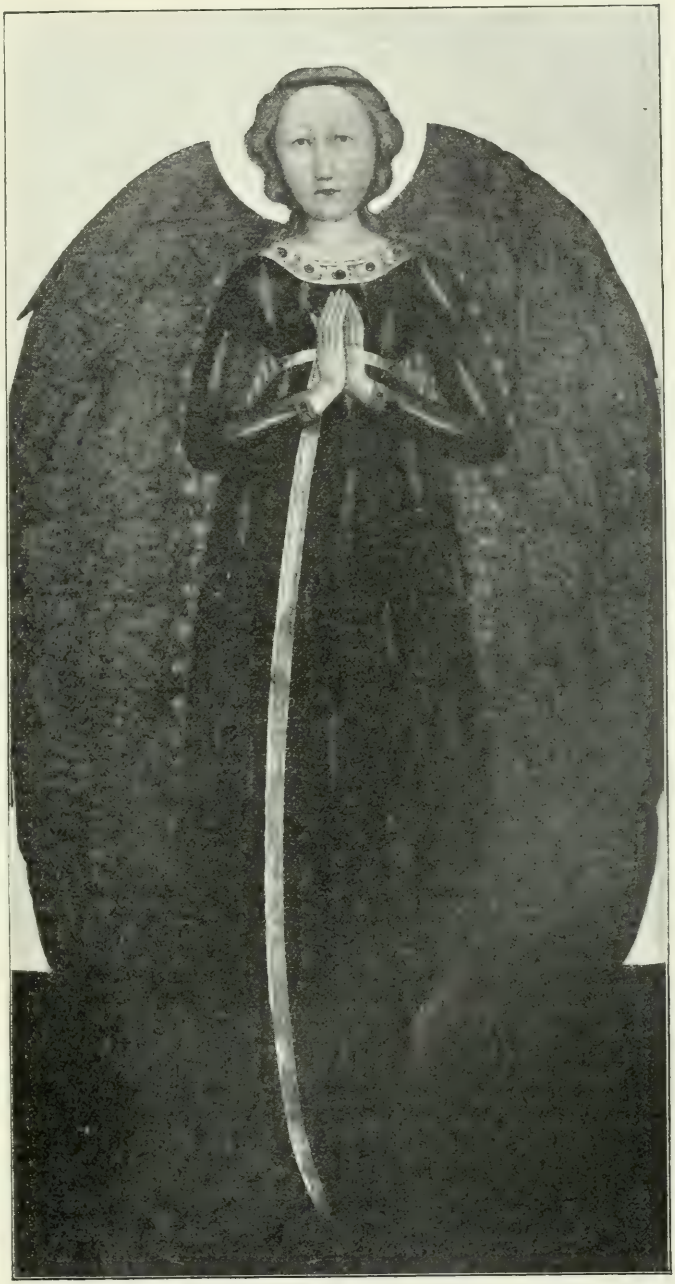


Abb. 59 Tafelbild der Madonna im Ährenkleid Aus Brixen
Jetzt im Klerikalseminar zu Freising Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts
(Oberbayr. Archiv 1896)

[1]) Schnaase, Zur Geschichte der österreichischen Malerei des 15. Jahrhunderts (Mitt. der k. k. Z.-K. VII, S. 207), hält dieses „dort von alters her hochverehrte" (neu übermalte) Bild „für das Original jener Wiederholungen", was doch wohl nur in beschränktem Sinne richtig sein dürfte, angesichts jener Angaben am Bamberger Bild und auf dem vorerwähnten Holzschnitt bezüglich des in Mailand (einst) befindlichen Originals.

ken ihr ein Buch vorhält und rechts drei Engel durch ein Fenster hereinschweben, sie verehrend. In Feldkirchen bei Moosburg endlich befindet sich ein solches Bild, welches, obwohl erst im Jahre 1550 entstanden (wie aus einem gemalten Täfelchen mit dieser Jahreszahl links oben auf der Archivolte der Renaissanceeinrahmung hervorgeht), doch noch eine möglichst getreue Nachahmung des alten Idealtypus, selbst in stilistischen Einzelheiten, im welligen Gewandsaum, in der Gesichtsbildung, in der Tracht zeigt, woneben allerdings zugleich auch die spätere Zeit sich in einer freieren Behandlung gewisser Einzelheiten und besonders in der Renaissancearchitektur der Nische kundgibt, in welcher die Heilige stehend dargestellt ist. Immerhin zeigt dieses Bild, wie lange sich solche durch den Kult geheiligte Darstellungen fast unverändert erhalten können.[1*])

Da nun aber das hier besprochene, in Freising befindliche Gemälde nachweislich aus Brixen stammt, so dürfte dasselbe doch vielleicht als ein weiterer Beleg dafür gelten, daß in Tirol die Etappen der Wanderung italienischer Kunsteinflüsse nach Bayern und Salzburg zu suchen sind, zumal der Urtypus dieser Darstellung in der Tat aus Italien stammt oder wenigstens von dort übernommen wurde.

Immerhin gibt der Umstand, daß dieser Typus, wie es scheint, im Laufe des 15. Jahrhunderts und noch im 16., besonders im Salzburgischen und Bayerischen, ein Gegenstand des eifrigen Kultus und deshalb häufig wiederholt wurde, den Anlaß, den Beziehungen zwischen tirolischer und bayrisch-salzburgischer Kunst jetzt etwas näher nachzugehen, um so mehr, als drei Temperatafelbilder aus der Gotthartschen Sammlung, welche aus Salzburg stammen, diese Frage besonders nahe legen.[2])

III.

Nach Sighart[3]) bildeten die drei Tafeln ursprünglich eine einzige längliche Votivtafel von 7 Fuß 6 Zoll Länge zu 1 Fuß 10 Zoll Höhe[4*]), auf deren altem Rahmen sich die in Minuskeln geschriebene Inschrift befand:

„Johannes rawchenperger . st . martha hospita . X-sti . ora pro me."

Dieser Hans Rauchenberger gehörte einem Salzburger Bürgergeschlecht an und findet im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts mehrfach urkundliche Erwähnung. In den Nonnberger Urkunden (Mitteil. d. Salzb. Landeskund. 1896, S. 101, N. CXLIV) wird er als Kammermeister und Pfarrer zu Pettau im Jahre 1410 angeführt. In den Salzburger Bürgerspitalurkunden erscheint er im Jahre 1411 als Hofmeister zu Salzburg, 1425 als Hofmeister und Rat des Erzbischofs.[5*])

[1*]) Seitdem dieser Aufsatz im Jahre 1896 erschienen ist, haben sich verschiedene Forscher mehr oder weniger eingehend mit diesem Gegenstand beschäftigt. So Stiassny im Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh., 1903, S. 79; dann besonders Joh. Graus im Kirchenschmuck, 1904, S. 1—11, S. 59—73 und S. 101—114, wo zahlreiche Illustrationen gegeben werden; endlich Diego di S. Ambrogio: „Una speciale raffigurazione iconografica della Madonna" (Rivista di scienze storiche 1904, tomo I, fasc. II und „Arte e Storia", 1904.)

[2]) Vgl. Sighart, Maler und Malereien des Mittelalters im Salzburger Lande. (Mitt. der k. k. Z.-K. XI. S. 71—72.) Derselbe: Geschichte der bild. Künste in Bayern, S. 577. — An letzterer Stelle findet einige Konfusion in der Angabe der Figurenverteilung statt.

[3]) Mitt. der k. k. Z.-K. XI, S. 79.

[4*]) Die jetzt getrennten drei Tafeln (auf Fichtenholz) messen jede ca. 70 cm Breite × 54 cm Höhe. Im Gotthartschen Inventar haben sie die Nummern 1—3. In R. Hoffmanns Katalog von 1907, S. 56—57 tragen sie die Nummern 216—218, dort ist auch die nach der ersten Veröffentlichung dieser Schrift erschienene Literatur darüber angegeben.

[5*]) Durch diese urkundlich beglaubigten Lebensdaten des Genannten, auf welche mich schon Anfang 1897 Herr Kanzleidirektor Ludwig Pezolt in Salzburg freundlichst aufmerksam machte, wird also Sigharts Angabe widerlegt, welcher Rauchenberger als Dompropst und nach-

Sämtliche Figuren des jetzt, wie erwähnt, in drei Tafeln geteilten Votivbildes zeigen in den Gewändern eine sehr tiefe Färbung, welche durch Nachdunkeln und Überfirnissen einen sehr dunkeln, bräunlichen Gesamtton angenommen hat, von welchem die erneute Vergoldung der Nimben und des Hintergrundes um so greller absticht. Auch das Fleisch zeigt einen bräunlichen, in den Schatten stark braunen Ton. Mit dieser kräftigen, ja dunkeln Färbung kontrastiert um so überraschender die hohe Anmut der Gestalten und Typen.

Abb. 60 Madonna mit dem Kind, zwischen den beiden Johannes stehend
Mittelteil des Votivbildes des Johannes Rauchenberger von Salzburg
Jetzt im Klerikalseminar zu Freising Zwischen 1410—25 (Oberbayr. Archiv. 1896)

Das Mittelbild (Abb. 60) zeigt uns Madonna mit dem Kind, zwischen den beiden Johannes stehend. Maria erscheint in dunkelrotem Kleid und blauem Mantel, die sich, soweit die dunkle Färbung noch erkennen läßt, in schwungvollen Falten um den Körper legen. In schreitender, fast pathetischer Stellung neigt sie das lieblich-träumerische Haupt nach links und reicht dem bereits nackten, weich modellierten Kind, das auf ihrer Linken sitzt, mit der

maligen Erzbischof bezeichnet, obgleich ein Rauchenberger niemals die Würde eines solchen bekleidete, vielmehr damals ein Johann Reisberg Erzbischof war. Sigharts Irrtum pflanzte sich bis in die neueste Literatur über diese Bilder fort mit Ausnahme O. Fischers: „Altdeutsche Malerei in Salzburg", Leipzig 1908, S. 45, wo aber die Angabe der urkundlichen Belege unvollständig ist (S. 45). Dort auch eine Besprechung der Tafeln.

Rechten einen Apfel, den dieses mit beiden Händen umfaßt. Mariens Hände sind zart, die nicht zu langen Finger gut und anmutig bewegt. Eine hohe Krone schmückt ihre hohe runde Stirne und hält den dünnen Schleier, der über ihr Hinterhaupt fällt. Zwei Engel mit klassisch schönen Köpfen und langen, gezackten Flügeln halten hinter ihr einen roten, goldgeblümten Teppich ausgebreitet, der in prächtigen Falten mit welligen Säumen niederfällt.[1])

Eine nicht minder anmutige Gestalt ist der Evangelist Johannes zu ihrer Linken, dessen Antlitz, von geradezu weiblicher Zartheit und Jugendschöne, von einer noch üppigeren Fülle gescheitelter und weiblich frisierter Haare umrahmt ist, als das Mariens. Der Adler, welcher auf der linken Hand des Evangelisten ruht, die außerdem eine Rolle mit der Inschrift: „In principio erat“ [2]) hält, läßt uns über die Bedeutung dieser Figur keinen Zweifel, auch wenn man deren Namen im Nimbus für eine neuere Zutat halten sollte.

Abb. 61 Der hl. Petrus, Paulus und Rupertus
Rechter Teil des Rauchenbergerschen Votivbildes
Klerikalseminar Freising Nr. 3 (Phot. Werkmeister, Freising)

Die rechte Hand des Evangelisten ist unter dem aufgeraffte togaartigen Überwurf von dunkelroter Farbe verhüllt, welcher in schönem Faltenwurf, mit senkrecht herabfallenden Zipfeln, die grüne, lange Tunika teilweise umhüllt. Auch diese Figur ist lebhaft schreitend und zwar halb im Profil gegen die Madonna zugewendet.

In ähnlicher, der Madonna entgegenschreitender Bewegung ist der hagere Täufer dargestellt, dessen tiefsinniges, von prächtigem Haar und Vollbart umrahmtes Antlitz dem Lamme zugewendet ist, das er mit der Rechten auf einem Buch emporhält, während er mit der Linken darauf hinweist. Über der härenen, kurzen Tunika, welche die nackten Beine bis zu den Knien sichtbar läßt, liegt ein tiefbrauner Mantel, der, vor der Brust zusammengeknüpft, über den Rücken hinabfällt und in spitzen Zipfeln endet.

Das zweite Bild [3*]) zeigt die Gestalten des hl. Petrus, Paulus und Rupertus (Abb. 61), welche sich ursprünglich dem Evangelisten Johannes anschlossen und wie dieser der Madonna, von rechts (für den Beschauer) nach links schreitend, zugewendet waren. Petrus, mit kahler Stirn und rundem Vollbart, hält in der vom Mantel verhüllten Linken ein Buch, in der Rechten balanciert er einen aufrechtgestellten, mächtigen, gotischen Silberschlüssel. Sein Gewand, das unten

[1]) Abbildung bei Sighart. Mitt. der k. k. Z.-K. XI, S. 71.
[2]) Die Anfangsworte seines Evangeliums nach dem Texte der Vulgata.
[3*]) Nr. 3 des Freisinger Inventars, Hoffmann, Nr. 217.

nur die große Zehe des linken Fußes sichtbar werden läßt, ist zu einem neutralen Schwarzbraun nachgedunkelt. Paulus, mit ehrwürdigem, ausdrucksvollem, langbärtigem Kopf, hält Schwert und Buch; der prächtige Faltenwurf seines tiefgrünen Mantels ist noch gut erkennbar. Der hl. Rupert erscheint in vollem Bischofsornat, mit bartlosem, energisch gebautem Kopf mit leise gebogener Nase: vor ihm steht ein hölzener Salzbottich. Er erscheint als Schutzheiliger des Erzbistums Salzburg.

Charakteristisch an diesen männlichen Heiligen sind die kräftigen, starkknochigen Kopfbildungen (im Gegensatz zu den zarten Frauen und zu Johannes Ev.), sowie besonders die gedrungenen Hälse und starken Nacken. Wenn wir ähnliches einerseits an mehreren Brustbildern von Heiligen auf den Tafelbildern des Theoderich von Prag aus der Karlsteiner Kreuzkapelle [1]), die um 1365, dem Jahre der Einweihung der Kapelle, vollendet wurden, andererseits an den Heiligenfiguren im zwölften Kreuzgewölbe des Brixener Kreuzgangs (wahrscheinlich von ca. 1396) [2]) wahrnehmen, so darf hieraus wohl kein anderer Schluß gezogen werden, als daß sich darin die gemeinsame Abhängigkeit aller dieser Gemälde von italienischen Einflüssen kundgibt.[3*])

Abb. 62 Die hl. Margareta, Barbara und Jakobus
Linker Teil des Rauchenbergerschen Votivbildes
Klerikalseminar Freising Nr. 2 (Phot. Werkmeister, Freising)

Auf dem dritten Bild[4*]), welches ehemals die linke Seite (für den Beschauer) der ganzen Votivtafel einnahm (Abb. 62), sehen wir wieder drei Heiligenfiguren nach rechts, gegen die Madonna hin gewendet,

---

[1]) Vgl. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896. T. XXXII—XLIII (besonders T. XLI). Jetzt sind diese Bilder im Wiener Hofmuseum.

[2]) Diese Zeitbestimmung, welche die, von mir aus stilistischen Gründen schon früher (Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, Innsbruck 1887, S. 13) angenommene, auf Grund historischer Kombinationen bestätigt, findet sich bei Walchegger, „Der Kreuzgang am Dom zu Brixen", Brixen 1895, S. 20, dessen stilkritische Ansichten im übrigen mehrfach anfechtbar sind.

[3*]) Verfasser erwähnt diese aus gleichen Ursachen erklärbare bedingte Übereinstimmung zwischen obigen Gemälden besonders deshalb, weil er in seiner in der vorigen Anmerkung erwähnten Schrift sich eben durch diese Verwandtschaft zwischen den Brixner und Karlsteiner Heiligen damals zu der Ansicht bestimmen ließ, erstere gehörten entschieden einer nordischen Richtung an, wogegen er seitdem schon längst den wesentlich italienischen Einfluß daran erkannt und ausgesprochen hat.

[4*]) Nr. 2 des Freisinger Inventars. R. Hoffmanns Katalog Nr. 218.

von denen jedoch die äußerste links, die hl. Margareta, ihren Kopf umwendet und liebevoll gegen den noch weiter links knieenden Stifter abwärts richtet. Dieser hebt knieend die gefalteten Hände zu ihr empor, in denen er eine geschweifte Rolle mit der Schrift: „Ora pro me peccatore" hält. Er ist bartlos, tonsuriert, in schwarzem Chorherrengewand, mit weißer „weit und reichgefalteter Roquette" darüber. Neben ihm lehnt sein Wappenschild mit einer weißen Schere auf rotem Grund, dem Wappen des bürgerlichen Geschlechtes der Rauchenberger. Die Heilige hält in der erhobenen Linken mit großer Anmut Weihkessel und Kreuz, mit der Rechten führt sie an einer farbigen, starken, geflochtenen Lederschnur den Dämon mit einem schönen, zu beiden Seiten von Lockenbauschen umgebenen Frauenkopf, Fledermausflügeln und Krallen.[1]) Weiter rechts steht die hl. Barbara, mit der Linken den Turm erhebend, in der Rechten ein Buch; ihr Gewand zeichnet sich durch reichen, schönen Faltenwurf aus. Zu äußerst rechts steht Jakobus, mit Muschel und Buch, das von einem weichen, kurzen Vollbart eingerahmte Gesicht zeigt einen sehr milden, frommen Ausdruck.

Besonders schön sind auch hier wieder die zwei Frauen mit ihren eher vollen und runden, aber doch feinen Gesichtsumrissen, die von welliger Haarfülle eingerahmt sind, mit den mandelförmig geschnittenen dunkeln Augen, den feingeformten geraden Nasen, dem runden, weichen Kinn und dem ungemein edel geformten Mund.

Daß diese Gemälde in der Tat als das Werk eines salzburgischen Malers vom Anfang des 15. Jahrhunderts anzusehen sind, das geht nicht nur aus den äußeren Umständen hervor, daß ein Salzburger erzbischöflicher Rat der Stifter derselben war, sowie daß ein heiliger Bischof von Salzburg, Rupert, darauf dargestellt ist, der auch auf den Münzen des Erzbistums vorkommt, sondern auch stilistisch reihen sich diese Bilder einer Anzahl in Salzburg und den benachbarten Gebieten Bayerns entstandener Tafelgemälde und Miniaturen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, welche freilich nicht immer in ihrem, mehrfach auch lichtgetönten, Kolorit mit den dunkelgefärbten Votivbildern des Johann Rauchenberger übereinstimmen, wohl aber in bezug auf ideale Schönheit der Köpfe und schwungvoll fließenden Faltenwurf eine denselben verwandte Richtung verraten.[2*])

Dahin gehören vor allem die gleichfalls tiefgetönten, großartigen Kompositionen auf zwei großen Holztafeln im Nationalmuseum zu München (ehemals Parterre, rechts, Saal II, Nische 1 u. 2) mit dem Gekreuzigten und der Erweckung der hl. Drusiana durch Johannes Ev. mit prächtigem Linienzug, großartigem Ausdruck, schönen weiblichen sowie charakteristischen männlichen Köpfen[3]); dahin ferner die an feiner Anmut und Schönheit den Rauchenbergerschen Votivbildern in keiner Weise nachstehenden Temperabilder, welche den kleinen hölzernen Altar-

[1]) In der Art des Dämons der Mettner Handschrift von 1414. Münchner Staatsbibl. Cod. lat. 8201 (48). — Phot. Teufel Nr. 994. Siehe auch: Riehl, Studien zur Geschichte der bayr. Malerei im IL. Bande dieser Zeitschrift S. 10 Fig. 5.

[2*]) Die feierliche Haltung der Figuren mit den stark vorgeneigten Köpfen, der breiten Ausladung nach unten, den Frauenköpfen von klassischer Schönheit, ihren wohlgerundeten Schultern und ihren emporgehobenen Händen erinnert mich unwillkürlich an die Gestalten weiblicher Heiligen auf den Außenseiten eines byzantinisierenden Flügelaltars vom 14. Jahrhundert im Museo Civico zu Triest (Alinari Nr. 21153, A. Venturi. Storia dell' arte Italiana, Vol. V. Fig. 736 auf S. 936), nur daß der Typus auf dem Salzburger Votivbild in den gotisierenden Stil mit beginnendem Realismus übertragen ist, wie er im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Italien sowohl wie in den nördlichen Ländern üblich war.

[3]) Die prächtige Draperie des roten, goldgeblümten Bahrtuches der Drusiana erinnert wesentlich an den schönen Faltenwurf des Teppichs hinter Maria auf dem Rauchenbergerschen Mittelbild.

schrein in der Servatiuskapelle der Einöde Streichen (auf dem Achberg, südlich vom Chiemsee) verzieren[1]); dahin ferner der im Nationalmuseum zu München (ehemals Parterre rechts, Saal III, Nr. 9) befindliche Flügelaltar aus der 1803 abgebrochenen Kapelle des herzoglichen Schlosses Paehl bei Weilheim[2]), an dem uns außer dem zugigen Gewandwurf, den schönen Köpfen selbst Einzelheiten an die Rauchenbergerschen Gemälde erinnern, wie z. B. der große Turm der hl. Barbara, das Lamm des Täufers etc. Auch drei kleine Tafeln im Erdgeschoß des Nationalmuseums zu München (ehemals im Saal II, 4. Nische links) mit Christus am Kreuz, Madonna und Verkündigung, sowie ebendort (ehemals im Saal II, Nische 3) ein kleiner Flügelaltar mit der Kreuzigung, Maria und zwei weiblichen Heiligen dürften dieser nämlichen Gruppe der bayrisch-salzburgischen, italienisch beeinflußten Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Eine etwas frühere Phase italienischer Beeinflussung dürften die Miniaturen des schon erwähnten Kodex aus Metten[3]) von 1414 vertreten. Endlich weist W. Schmidt (Interessante Formschnitte usw. S. 10) mit Recht auf die künstlerische Verwandtschaft eines Holzschnittes im k. Kupferstichkabinett zu München (Nr. 10 seiner Schrift, Nr. 36 bei Soldan), der eine hl. Veronika darstellt, mit den Rauchenbergerschen Votivbildern hin.[4])[4*])

Das geschlossene Auftreten von Werken dieser Art in Salzburg und Bayern veranlaßte auch schon Sighart und Schnaase, und neuerdings Riehl, dieselben als die Erzeugnisse einer einheimischen Schule anzusehen, die ihren Mittelpunkt wahrscheinlich in Salzburg, der „alten Metropole dieser südöstlichen Region" (Schnaase) hatte. Schon Sighart gab allerdings zu, daß diese Werke (so besonders die Votivbilder des Rauchenberger) „an die wertvollsten der altkölnischen Gemälde erinnern, mit ihren idealen, schlanken, kindlichen Gestalten, rundlichen Köpfen, breitem Faltenwurf der Gewänder und bräunlichem Ton des Inkarnats". Er ließ sich aber dadurch noch keineswegs zur Annahme eines köl-

---

[1]) Vgl. B. Riehl (l. cit. S. 69 f. und Fig. 16), der diese feinen Kunstwerke zuerst in ihrer Bedeutung erkannte.

[2]) Schnaase, Mitt. der k. k. Z.-K. VII, S. 207 und Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter VI. 475. Riehl, l. cit. S. 73 f.

[3]) Riehl, l. cit. S. 6—13, Fig. 1—6, 10.

[4]) Auch am Weildorfer Altar (jetzt in St. Klara zu Freising) mit Darstellungen aus dem Marienleben machen sich in stilistischer und ikonographischer Hinsicht italienische Einflüsse geltend, die aber schon stark mit der deutschen Auffassung eines mittelmäßigen einheimischen Malers durchsetzt sind, was sich besonders in den breiten rundlichen Gesichtern und kurzen Gestalten bemerklich macht. (Sighart, Mitt. der k. k. Z.-K. XI. 72; Woltmann und Woermann II, 92; Riehl, l. cit. S. 72.) Noch stärker tritt die deutsche Auffassung auf vier kleinen Bildtafeln im Nationalmuseum (Erdg. r., Saal II, 1. Nische links) hervor, auf welchen je zwei weibliche Heilige auf Goldgrund mit runden, naiven Köpfen in ideal geschweiftem Gewandwurf dargestellt sind. Ebenso an einem Flügelaltärchen ebendort mit der Kreuzigung und auf den Flügeln acht weibliche Heilige, wo nicht bloß die Köpfe breit und dick, sondern auch die Gestalten plump und kurz sind. Ähnliches gilt nach den Beschreibungen wahrscheinlich auch von dem Altärchen aus dem Bruderhaus in Hallein (Woltmann und Woermann II. 92), sowie von den Gemälden aus Schloß Trausnitz bei Landshut. (Schnaase, VI, S. 475.) Andere Gemälde, die noch der im Text erwähnten mehr italienisierenden Gruppe angehören, werden weiter unten genannt werden.

[4*]) (1910) Es würde mich zu weit vom Hauptgegenstand dieser Untersuchung, der tirolischen Kunst, ablenken, wenn ich den neueren, eingehenden Forschungen über salzburgische und der unter salzburgischem Einfluß stehenden bayrischen Malerei hier Rechnung tragen wollte, weshalb ich mich darauf beschränken muß, unter Wiedergabe meiner früheren Bemerkungen in der ersten Auflage dieser Schrift auf einige neuere einschlägige Untersuchungen hinzuweisen. Ich führe an: B. Stiassny, Altsalzburgische Tafelbilder, Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh., Bd. XXIV, Heft 2. — O. Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1903.

nischen Einflusses auf diese Richtung veranlassen, welche Meßmer[1] und Janitschek[2] annehmen zu müssen glaubten. Riehl[3] hat die Fragwürdigkeit dieser Annahme in eingehender Beweisführung dargelegt, der ich mich vollkommen anschließe. „Diese Ähnlichkeiten", sagt er unter anderem, ... „beweisen aber gar nichts: sie erklären sich einfach aus der gleichen Entstehungszeit und finden sich .... häufig zwischen Kunstwerken, die sicher gar nichts miteinander zu tun haben" .... Auch glaube ich, daß trotz der beiläufigen Ähnlichkeit dieser salzburgisch-bayrischen Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit gleichzeitigen kölnischen Bildern sich doch auch gewisse typische Unterschiede zwischen beiden Gruppen wahrnehmen lassen. Vergleichen wir beispielsweise die Rauchenbergerschen Votivbilder, die Gemälde der Erweckung der Drusiana und die dazu gehörige Kreuzigung, die Gemälde des Pähler Altars sowie die des Streichener Altars mit den altkölnischen Gemälden in der Art des sogenannten Meister Wilhelm, so springen diese Unterschiede recht deutlich in die Augen. Erstere zeigen, bei aller Weichheit der Linienführung und idealen Anmut, worin sie den kölnischen Gemälden zum mindesten ebenbürtig sind, doch zugleich mehr Nerv und Ausdruck in ihren Bewegungen, ein lebhafteres und kräftigeres Empfinden in den Köpfen als diese.

Bei den bayrisch-salzburgischen Gemälden sind die weiblichen Köpfe etwas breiter angelegt, obwohl durchaus edel, dabei aber zugleich bestimmter gezeichnet und modelliert und von fast klassischer Schönheit: bei den kölnischen Gemälden sind sie länglicher, leichter modelliert, mehr mädchenhaft, zart und scheu und sitzen auf längeren Hälsen und schmäleren Schultern als dort. Besonders an den Männerköpfen macht sich die kräftigere Modellierung und Charakteristik der salzburgisch-bayrischen Gruppe vorteilhaft geltend gegenüber der flauen Weichlichkeit derselben auf den kölnischen Gemälden.

Die Gestalten der letzteren sind von einem träumerischen Selbstvergessen dermaßen befangen, daß darüber der Körper wie gelähmt erscheint, das Antlitz wie von einem süßen Halbschlummer verschleiert ist. Demzufolge sind auch die Stellungen auf den altkölnischen Bildern ziemlich einförmig, fast bildsäulenartig; nur der geneigte Kopf und ein leiser Schwung der stehenden Gestalten verrät die fromme, traumhafte Stimmung, die sie erfüllt, während die Bewegungen der handelnden Figuren meistens müde, verdrossen und nicht selten ungeschickt und befangen erscheinen. Das lebhafte Temperament in den salzburgisch-bayrischen Gestalten äußert sich dagegen nicht bloß in schwungvolleren, sondern auch richtiger ausgedrückten Bewegungen. Dem entsprechend ist auch der Faltenwurf an ihnen großartiger, wenn auch demselben auf den kölnischen Gemälden ein weicher und gefälliger Rhythmus gleichfalls nicht abzusprechen ist.

In diesem selbstbewußteren Empfinden und bestimmteren Auftreten der Gestalten der salzburgisch-bayerischen Schule können wir zwar teilweise den natürlichen Ausdruck eines lebhaften südlichen Volksstammes annehmen, zugleich aber werden wir dadurch unwillkürlich an noch südlichere Kunstschöpfungen gemahnt, in denen uns ganz ähnliche Züge begegnen. Um so weniger werden wir bloß den Ausdruck süddeutscher Lebhaftigkeit darin suchen dürfen, als ja der rheinische Volksstamm nicht minder lebhaft ist und die träumerische Gelassenheit in seinen Kunstschöpfungen einer bestimmten Periode wohl auch nicht ausschließlich als Ausdruck der niederrheinischen Volksseele, sondern zum Teil auch

[1] Meßmer, Allg. Zeitung 1880, Beilage Nr. 58.
[2] Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 214.
[3] Riehl, l. cit. S. 57—59.

als Nachklang alter Traditionen, als ein Rest von mittelalterlicher Befangenheit anzusehen ist. Gerade am Rhein wurde schon seit dem 11. Jahrhundert die freiere Entwicklung der figuralen Darstellungen nicht wenig gehemmt, erst durch die Vorherrschaft des byzantinisch geschulten Kunstgewerbes (zumal der Email- und Goldschmiedekunst), dann durch die tonangebende Stellung der Architektur, welcher sich auch das Kunstgewerbe unterordnen mußte, ebenso wie die Malerei und Plastik. Selbst die rheinischen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts in Brauweiler, Schwarzrheindorf und Ramersdorf mußten sich einer strengen architektonischen Einteilung fügen; immerhin begegnen wir unter letzteren (aus dem 13. Jahrhundert) einzelnen Figuren von musizierenden Engeln[1]), welche eine freiere und lebhaftere Bewegung zeigen, als wir sie auf den Tafelbildern in der Art des „Meister Wilhelm" (wohl eher des Hermann Wynrich[2]) antreffen, selbst den Klarenaltar nicht ausgenommen.[3*])

In Italien konnte dagegen, infolge der sehr beschränkten Herrschaft, welche man dem gotischen Stil in der Architektur dort einräumte, dem man vor allen Dingen nicht die großen Wandflächen opferte, die Freskomalerei, die schon ein altes Erbteil des früheren Mittelalters war, sich ungehindert fortentwickeln und durch den Anstoß Cimabues und Giottos jene großartige monumentale Ausbildung als teppichartig die Wände bedeckende, figurenreiche Erzählungskunst erlangen, welche allen Motiven und Problemen dramatisch bewegten Lebens und Handelns fast unbeschränkten Raum gab, sich frei zu entfalten.

Es wurde schon oben erwähnt, daß die mächtige Bewegung, welche durch die Freskomalerei des 14. Jahrhunderts sich über das ganze Kunstleben Italiens verbreitete, ihre Wellen von Oberitalien aus auch nach Tirol schlug: ja dieselben gingen von da weiter, zunächst nach Bayern und Salzburg.[4])

Diese mächtige Anregung kam auch der Tafelmalerei dieser Nachbarländer Italiens zugute, während sie den norddeutschen Schulen nicht oder nur im geringen Maße zuteil wurde. Daher der wesentliche Unterschied zwischen dem Charakter der tirolischen und salzburgisch-bayrischen Tafelbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einerseits und dem der altkölnischen andererseits.

Wie und wie weit sich diese Bewegung vom Süden her nach Bayern verpflanzte, hat Riehl schon so weit als möglich nachzuweisen gesucht, im einzelnen ist es selbstverständlich unmöglich, zu bestimmen, ob einzelne Bilder dieser Richtung in Bayern oder Salzburg von eingewanderten Tirolern oder gar Italienern, oder aber von Einheimischen hergestellt wurden, bei welchen diese Richtung jedenfalls auch feste Wurzeln geschlagen hatte. Immerhin aber ist es vielleicht kein müßiger Versuch, auch im einzelnen nach solchen verwandten Zügen zunächst zwischen salzburg-bayrischen und tirolischen Gemälden zu spähen, welche auf einem engeren Zusammenhang derselben hinzuweisen scheinen. Daß

---

[1]) Aus'm Weerth, Wandmalereien des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1879. T. XLV—XLVI.

[2]) Nach den neuesten Forschungen von E. Firmenich-Richartz in der Zeitschr. für christl. Kunst 1895.

[3*]) Auf die neuesten Versuche, den ganzen Stil der altkölnischen Malerschule in der Art des „Meister Wilhelm" auf Grund von Übermalungen, die an manchen Werken derselben unzweifelhaft stattgefunden haben, als ein Erzeugnis zum Teil wohlmeinender Fälscher aus dem Kreise der „Romantiker" zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu brandmarken und so das Kind mit dem Bade auszuschütten, kann hier nicht eingetreten werden. Es sei diesbezüglich bloß auf die wohlbegründete Richtigstellung der Frage durch Firmenich-Richartz („Ist die Kölner Wickenmadonna eine Fälschung?" Monatshefte f. Kunstw. 1909, S. 369 f.) verwiesen.

[4]) Vgl. Riehl, l. cit. S. 61 und passim.

Abb. 63a Anbetung der Könige im Kloster Wilten Abb. 63b Darbringung im Kloster Wilten
(Phot. Hoefle, Augsburg)

diese Beziehungen dann noch weiter nach Süden reichen, wurde bereits oben ausgeführt.

Wenn wir uns nach Gemälden Tirols umsehen, welche eine engere Verwandtschaft mit den edeln, schwungvollen Gestalten der Rauchenbergerschen Votivbilder, sowie etwa denjenigen des Altares von Streichen aufzuweisen scheinen, so mögen von zahlreichen in Betracht kommenden Gemälden unter den Tafelbildern vorläufig nur zwei in Wilten befindliche Tafeln (Höhe 1,60 m, Breite 0.90 m), welche vom alten Hauptaltar der Wiltner Stiftskirche und aus dem Jahre 1432 stammen sollen[1]), mit der Anbetung der Könige[2]), der Darbringung im Tempel (Abb. 63), und auf den Rückseiten der Marter des hl. Laurentius, sowie der Steinigung des hl. Stephanus, sowie ein Votivbild im Kloster Neustift erwähnt werden, auf welchem die hl. Dreieinigkeit (Gottvater, den Gekreuzigten vor sich haltend, darüber die Taube des hl. Geistes), sowie der knieende, vom hl. Georg empfohlene Stifter und auf der anderen Seite der hl. Sigmund dargestellt sind. Eine daran befindliche Inschrift

[1]) Nach dem Verzeichnis der Gemälde in Wilten. — Nach Jakob Brunner: „Ein Chorherrenbuch" (1883, Wien) S. 693 ließ zwar Abt Heinrich V. (1413—28) im alten Münster vier neue Altäre errichten, wogegen gerade im Jahre 1432 Kirche und Kloster von Wilten durch eine Feuersbrunst zerstört wurden. Wenn dabei Kunstwerke gerettet wurden, könnten diese Tafeln noch von Abt Heinrich V. herrühren, doch läßt es ihr Stil auch zu, daß sie unmittelbar nach dem Brand, also in der Tat gegen 1432 für die wiederhergestellte Kirche gemalt wurden. Jedenfalls sind die Gemälde eigens für die Klosterkirche ausgeführt worden, da auf denselben die beiden Schutzpatrone des Klosters, Stephanus und Laurentius, dargestellt sind.

[2]) Bemerkenswert ist, daß auf diesem Bilde die Könige goldene Kistchen tragen, wie sie das Malerbuch des Berges Athos anführt, während sie in ihrem andachtsvollen Beschauen des Kindes (aber ohne miteinander zu sprechen) an Giottos Gemälde in der Arena erinnern. Auf der entsprechenden Darstellung am Altar aus Weildorf (bei Teisendorf), jetzt in der Klarenkirche zu Freising, ist der Anschluß an das Malerbuch noch strenger, indem die zwei hinteren Könige miteinander sprechen und goldene Kistchen halten. Hier wie auf dem Wiltner Bild sowie auf dem früher besprochenen Dreikönigsbilde aus Brixen hat der vorderste knieende König Geld in seinem Gefäß, wonach das Kind greift.

bezeichnet den Stifter als Dnus Hilprandus de Jauffenberg de Passeir; dessen Wappenschild, mit einer goldenen Katze in schwarzem Feld, befindet sich links, das Wappen der Fuchs von Fuchsberg (roter Fuchs in goldenem Feld) rechts unten am Bild[1]) (Abb. 64).

Erstere Gemälde sind auf Goldgrund in kräftigen, leuchtenden, teils lichteren, teils tieferen, harmonisch getönten Temperafarben gemalt. In den Gewändern herrschen ein schönes, tiefes Blau (Mantel der Madonna), ein leuchtendes Zinnober (Kleid der Madonna, Mantel des knieenden Königs), Lichtgelb, Moosgrün, Blaugrün, Grauviolett vor; die Schattentiefen sind in reinen Lokalfarben, die lichteren Teile durch Mischung mit Weiß hergestellt. Der Grundton des Fleisches ist warm lichtbräunlich. In dem milden, feierlichen Ausdruck der meist edlen Köpfe, in den großen, geschmeidigen Motiven des Faltenwurfes tritt uns jener Stil entgegen, der aus einer Verschmelzung nordisch-gotischen Linienschwunges mit italienischer Monumentalität

Abb. 64 Votivtafel des Sigmund von Jauffenberg im Kloster Neustift (Phot. Hoefle, Augsburg)

[1]) Trotz des gleichzeitigen Vorkommens des Fuchsischen Wappens mit dem Passeierischen, welches auf die eheliche Verbindung der Erbtochter Barbara, aus dem Passeierischen Geschlecht, mit Christoph Fuchs von Fuchsberg im Jahre 1418 hinweist, dürfte der auf dem Bilde dargestellte Stifter doch als Barbaras Vater, Hilprand von Jauffenberg und Passeier, der letzte männliche Sprosse seines Geschlechtes, und nicht als dessen Enkel, Hilprand Fuchs von Fuchsberg, Herr zu Jauffenberg und Passeier anzusehen sein. Ich schließe dies daraus, erstens, daß der Stifter nur den Namen des älteren Hilprand trägt, zweitens, daß die Wappen beider Familien hier noch getrennt sind, die dann nach dem Aussterben der Jauffenberger vereinigt wurden. Wahrscheinlich wurde dieses Bild vom letzten Jauffenberger zur Feier der Vermählung seiner Tochter Barbara, also um 1418, in die Schloßkapelle gestiftet, was auch mit dem Stil des Gemäldes vollkommen übereinstimmt, wogegen ein vom Enkel des Genannten gestiftetes Gemälde jünger sein müßte. Die angeführten Daten über diese Familien bei v. Mayrhofen, Genealogie des tirolischen Adels III, Abteil. I, Nr. 69. Handschrift im Ferdinandeum. Ferner: Beda Weber, Das Thal Passeier und seine Bewohner. Innsbruck 1852, S. 19, 27, 30, 33. Höhe 1,66 m, Breite 1,45 m.

[1*]) Nach Stiassny (Mitt. d. k. k. Z.-K. 1904, Sp. 72) stammt dieses Votivbild aus der Kirche St. Sigmund im Pustertal, an deren Flügelaltar sich Gemälde aus dem Marienleben, der Sigmundslegende u. a. befinden, nach St. von derselben Hand wie jenes, in der Tat jedoch derber, wenn auch aus der Zeit.

der Haltung hervorgegangen zu sein scheint und in südtirolischen, wie salzburg-bayrischen Gemälden aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts uns entgegentritt. Eine besonders nahe Verwandtschaft scheint zwischen diesen Bildern und der Kreuzigung von Altmühldorf in Oberbayern zu bestehen, wie besonders eine Vergleichung der Maria auf dem Darstellungsbild in Wilten und einer Maria stützenden Frau auf dem Altmühldorfer Bild dartut.

Auf dem Jauffenbergschen Votivbild in Neustift, welches manche Anklänge an das Votivbild der Familie Bevilacqua, rechts in der Pellegrinikapelle in St. Anastasia zu Verona zeigt, tritt dagegen der veronesische Einfluß vorherrschend zutage.

Unter den Fresken Tirols, die eine ähnliche Einwirkung italienischer Kunst mehr oder weniger deutlich vertreten — wenn auch bisweilen getrübt durch

Abb. 65 Freskogemälde im Gasthof zum Stern in Brixen Anf. 15. Jahrh.

schwächere Kräfte oder umgebildet durch lokale Auffassungen — ließe sich eine lange Reihe anführen, doch sei hier zunächst bloß nochmals auf die schönen Fresken im vierten System des Brixner Kreuzgangs [1]), sowie an der Außenseite der Apsis der Frauenkirche daselbst hingewiesen.

Diesen Fresken ist verwandt das Wandbild des 13. Systems im Brixner Kreuzgang, gleichfalls mit einer Anbetung der Könige, sowie ein Freskobild mit Heiligen, welches vor einigen Jahren im Gasthof zum Stern in Brixen aufgedeckt wurde (Abb. 65). Sie dürften einer einheitlichen, sehr stark italienisch beeinflußten Werkstatt angehören, welcher vielleicht auch das Votivbild des Hilprand von Jauffenberg zuzuweisen ist. Auch der schwächere Maler, der das oben erwähnte neunte Gewölbesystem im Brixner Kreuzgang ausmalte, steht dieser Richtung, wie wir sahen, nahe. (Vgl. Abb. 58 S. 159.)

[1]) Das Wandbild, Anbetung der Könige, abgebildet bei Walchegger, a. a. O. Tafel IV.

Von anderen Fresken, die dieser weicheren, auf Altichieri in Verona folgenden Richtung verwandt sind, seien noch die in St. Giuliana in Fassa, sowie in St. Helena bei Deutschnoven erwähnt, in der jedoch die Deckenbilder von einer schwächeren Hand zu sein scheinen als die Wandgemälde.

Bei letzterer Kirche sind es besonders einige weibliche Heiligenfiguren (vor allem zweimal, an der Außenseite und innen, die hl. Helena), welche durch ihre feinen, lieblichedeln, sanftgeneigten Köpfe, ihre schwungvollen, fast pathetischen (doch nicht nach Art der französischen Figuren des 14. Jahrhunderts geziert-manirierten), weitausschreitenden Stellungen und den dieselben in herrlichem Rhythmus begleitenden Faltenwurf uns unmittelbar an die oben besprochenen salzburgisch-bayrischen Gestalten — in keiner Weise aber an kölnische erinnern (Abb. 66). Zugleich geht die ganze Freskotechnik, sowie die Art der Umrahmung, mit breiten, geometrisch eingeteilten Bändern, wie sie zahlreiche Tiroler Fresken dieser Zeit und auch die von St. Helena haben, soweit sie nicht übertüncht ist, auf italienische Einwirkungen zurück. Genau dieselben Umrahmungen finden wir an den Fresken des Altichieri in der St. Georgskapelle zu Padua.[1*])

Abb. 66 Freskobild der hl. Helena in St. Helena bei Deutschnoven (Oberbayr. Archiv. 1896)

IV.

Das nächste Bild der Freisinger Sammlung, eine Kreuzigung darstellend, gibt weitere Gelegenheit, diesem Zusammenhang zwischen norditalienischer, tirolischer und salzburgisch-bayrischer Kunst nachzugehen, und damit das oben Gesagte teilweise zu ergänzen.[2])

Das betreffende Tafelbild (2,05 m hoch, 1,01 m breit), welches von Meßmer unter Nr. 4 angeführt wird (Inventarnummer 6), wurde ebenfalls vom Pfarrer Gotthart im Jahre 1848 zu Brixen erworben.

[1*]) H. Braune (Die kirchl. Wandmalerei Bozens um 1400, Ferd.-Zeitschr. 1906) findet zwar auf S. 104, daß die Freiheit des Stiles der Wandmalereien in St. Helena „zum guten Teil erst durch italienische Anregung losgelöst worden ist", auf S. 111 dagegen behauptet er, daß an einem dieser Freskogemälde, der obengenannten hl. Helena, „nicht eine Spur von Italienischem" zu finden sei.

[2]) Da ich hierbei teils an Riehls „Studien", teils an eigene schon publizierte Ausführungen anzuknüpfen habe, werde ich mich hier möglichst kurz fassen.

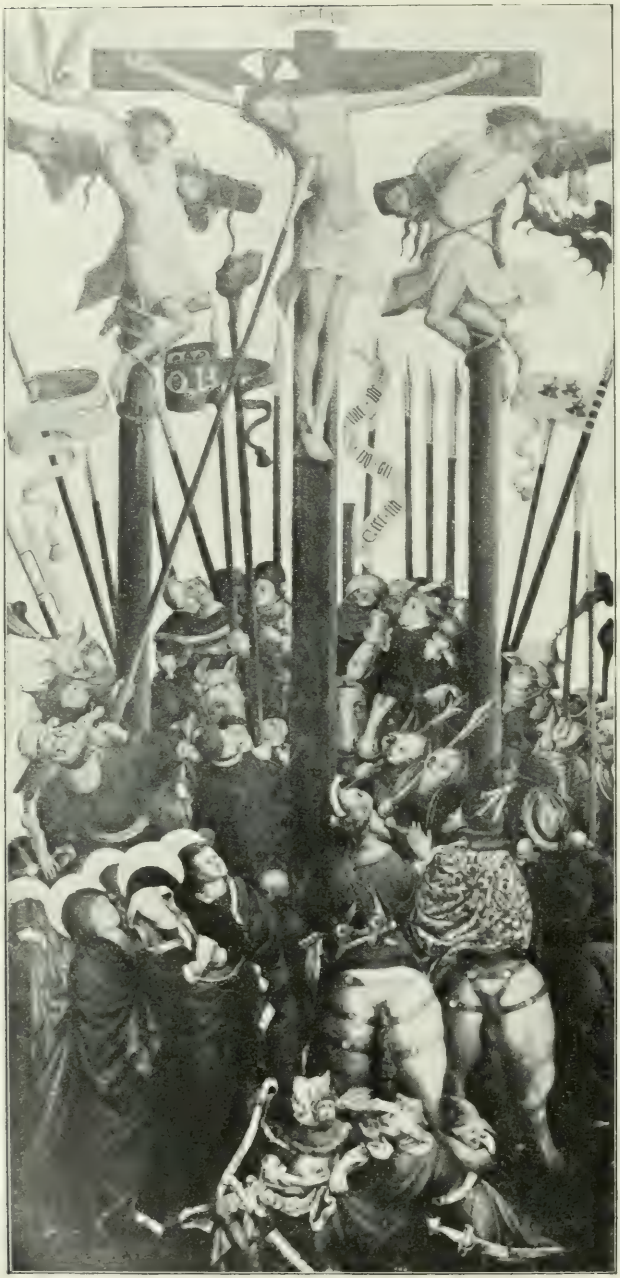


Abb. 67 Kreuzigung in Freising
(Oberbayr. Archiv. 1896)

Nebenstehende Abbildung (Abb. 67) erspart mir eine nähere Beschreibung. Das Bild ist auf einer mit Leinwand überzogenen Zirbenholztafel auf Gipsgrund in Tempera und Öl in tiefen kräftigen Tönen gemalt, die jedoch durch starke Übermalung, besonders in den Gesichtern, nicht überall mehr in ihrer Ursprünglichkeit erhalten sind. Auch der Goldgrund ist erneuert und sticht grell von dem auch durch Überfirnissung verdunkelten Kolorit des Bildes ab. Wesentlich erneuert dürften auch die Schächer sein, deren Gewänder zumal ganz neue Zutat sind. Auch die links unten auf dunklem Wiesengrund gemalte kleine Kirche, sowie die Jahreszahl 1464 dürften eine Zutat des Restaurators sein.[1*])

Dieses Datum wäre, falls echt, um so überraschender, als in dem Bilde, trotz des stark realistischen Lebens, welches dasselbe erfüllt, doch auch noch, besonders im Gewandwurf, unzweifelhafte Nachklänge des Idealstils wahrzunehmen sind. Den unleugbaren italienischen Einfluß in diesem Bilde hat schon Meßmer erkannt, und auch Th. Vischer formulierte ihn als giottesk und pisanel-

[1*]) Vgl. R. Hoffmanns Katalog S. 64, Nr. 225.

lesk[1]); genauer dürfte sein, daß sich darin veronesische Einwirkungen von Altichieri bis Pisano, einschließlich der weich-idealen Richtung des Zevio niedergeschlagen und verschmolzen haben.[2]) Besonders die realistischen Züge und selbst gewisse Typen erinnern an Pisano (sowie indirekt an Altichieri), dazu tritt aber, wie ich schon früher ausführte, ein urwüchsiger, selbst derbkrasser Realismus, getragen von einer kräftig-dramatischen Lebendigkeit der Schilderung, welcher auf tirolischem Boden gewachsen und aus des tirolischen Meisters eigner Seele hervorgegangen ist.

Die Kreuzigung in Freising bildet ein wichtiges Glied in einer langen Kette von Darstellungen desselben Gegenstandes, welche nicht nur ikonographisch, sondern zum Teil auch stilistisch aufs engste miteinander zusammenhängen und nicht nur in Tirol, sondern auch in Altbayern vertreten sind.[3])

Die Heimat dieser eigenen Entwicklungsreihe, innerhalb deren sich der Übergang von den noch idealeren Formen vom Anfang des 15. Jahrhunderts zum herbsten Realismus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts gleichsam Schritt für Schritt verfolgen läßt, ist höchst wahrscheinlich Tirol, da dieses nicht nur die italienischen Anregungen aus erster Quelle erhielt, sondern weil auch die Werke dieser besonderen Art ihrer Mehrzahl nach in Tirol entstanden sind und aufs engste, in technischer und stilistischer Hinsicht, mit den übrigen älteren und gleichzeitigen Malereien daselbst, vor allem mit den dortigen Wandmalereien zusammenhängen, auch wenn diese nicht unmittelbar jener engeren Richtung angehören.

Gewissermaßen Vorläufern dieser letzteren, welche ich als die des „Meisters mit dem Skorpion" bezeichnete[4]), gehören die Kreuzigung in Wilten, sowie diejenige von Altmühldorf in Oberbayern an.

Und zwar dürfte letztere, obwohl sie in der Komposition und Zeichnung weniger Härten aufweist als die Wiltner Kreuzigung, doch älter als diese sein, indem auf dem Altarbild von Altmühldorf der Idealstil, wie wir ihn an dem Rauchenbergschen Votivbild, an den Streichener Bildern, sowie an den damit verglichenen Tiroler Gemälden kennen lernten, noch wesentlich vorherrscht.[5]) Besonders verwandt erscheint, wie schon erwähnt, der große, zugige Stil der Altmühldorfer Kreuzigung auch mit jenem auf den Wiltner Gemälden der Anbetung der Könige und der Präsentation, die oben abgebildet sind.[6]) (Siehe Abb. 63.)

---

[1]) Unabhängig von Th. Vischer habe ich den Einfluß Vittore Pisanos auf diese Richtung in meiner Studie „Der Meister mit dem Skorpion" (Ferd.-Zeitschr. 1891, S. 450, 464) betont.

[2]) Näheres in meiner eben angeführten Schrift.

[3]) Auf letztere hat insbesondere B. Riehl in seiner eben erwähnten Studie in dieser Zeitschrift aufmerksam gemacht.

[4]) Ein Schlagwort, das sich damit rechtfertigen läßt, daß wenigstens drei Kreuzigungen, die von einer Hand herrühren dürften und zu den besten dieser Gruppe gehören, eine Fahne mit einem Skorpion zeigen, die auch auf den meisten andern Bildern dieser Gruppe erscheint. Daß der Skorpion auch sonst, besonders in Oberitalien, häufig auf Kreuzigungsdarstellungen vorkommt und symbolische Bedeutung hatte, hebt die Tatsache nicht auf, daß die in Frage stehende eigene, ikonographisch eng zusammenhängende Gruppe ihn besonders häufig anwendete.

[5]) Abbildung bei Riehl, a. a. O. im „Oberbayrischen Archiv", Bd. II, Fig. 17.

[6]) Die Haltung des Altmühldorfer Gekreuzigten stimmt fast genau auch mit der auf dem Pähler Altar überein, worauf bereits Riehl hinwies. Noch auffallender aber ist die Übereinstimmung (besonders im Kopf, im Torso und in der Bildung der Arme) des Altmühldorfer Christus mit dem des großen Bamberger Altars von 1429 im Nationalmuseum zu München, welchen H. Thode seinem sogenannten Meister Berthold zuschreibt. Könnte der Bamberger Altar nicht von einem aus dem Süden gekommenen Wandermaler herrühren? Thode selbst („Die Maler-

Die Frau, welche Maria in die Arme aufnimmt, zeigt in ihren Gewandmotiven und in ihrer weichen Neigung des Körpers eine solche Ähnlichkeit mit Maria auf der Darbringung in Wilten, daß man fast auf einen Meister für beide Darstellungen schließen möchte, um so mehr, als die Gemälde auch stilistisch in ihrem weichen, doch breiten, an Wandmalerei gemahnenden Idealstil vollständig übereinstimmen und besonders auch die Frauen auf beiden Bildern dieselben Gesichtstypen mit dem kräftigen, runden, etwas vortretenden Kinn, sowie die

Abb. 68 Fresken an der nördlichen Chorwand der Johanneskapelle im Brixner Kreuzgang Ende 14. Jahrhundert. (Oberbayr. Archiv. 1896)

nämliche Bildung der Hände mit dünner Handwurzel und langem, schmalem Handteller zeigen.

schule von Nürnberg usw." S. 38) weist auf italienische Einflüsse in den späteren Werken, die er dem „Meister Berthold" zuschreibt, hin — ich finde sie schon am Bamberger Altar. (Vgl. die Abbildungen bei Riehl, a. a. O. Fig. 17 und Thode, a. a. O. Tafel 3.)

6*) Wie ich neuerdings, kurz vor Herstellung dieser Neuausgabe vorliegender Abhandlung ausgeführt habe, dürften die Kreuztragung und Kreuzigung des Bamberger Altars von den entsprechenden Kompositionen des Simone Martini auf einem Altar abhängig sein, den er in Avignon (zwischen 1339 und 1344) schuf und wovon jetzt erstere Darstellung sich im Louvre, letztere in der K. Galerie von Antwerpen befindet. (Vgl. meine Studie: „Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltars usw.". Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, S. 71 ff.)

Der Zusammenhang des Altmühldorfer Kreuzigungsbildes mit der tirolischen Kunst dürfte vielleicht auch daraus hervorgehen, daß die Gruppe des Hauptmanns und des Joseph von Arimathia, zu welchem jener sich umwendet, indem er auf Christus als den wahren Sohn Gottes hindeutet, bereits auf dem stilistisch etwas rätselhaften Wandgemälde der Kreuzigung an der nördlichen Chorwand der Johanneskapelle im Brixner Kreuzgang vorkommt. (Abb. 68.)

Obschon dieses Wandgemälde im übrigen aus ikonographischen und stilistischen Rücksichten eher als ein Erzeugnis des 14. Jahrhunderts anzusehen wäre, so weist (wie oben schon angedeutet wurde) doch auch manches, so der schon stark entwickelte dramatische Realismus, weniger das nackte Kind, darauf hin, daß wir es hier möglicherweise mit dem Erzeugnis eines in mancher Hinsicht zurückgebliebenen, aber doch schon von der italienischen Freskomalerei angeregten, dabei von einem kräftig-derben tirolischen Bauernrealismus erfüllten Lokalkünstlers erst vom Anfang des 15. Jahrhunderts zu tun haben. Wenn auch der Hauptmann ein altes typisches Motiv ist, das in ganz ähnlicher Weise schon an den Wandgemälden von Schwarzrheindorf am Rhein vom 12. Jahrhundert vorkommt[1]) und auch den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos entspricht[2]), so daß man denselben auf dem Altmühldorfer Gemälde aus dieser alten Quelle direkt ableiten könnte, so ist dagegen das Motiv, wie Joseph von Arimathia dicht hinter ihm steht, mit der Linken seinen langen Mantel hält und die Rechte erhebt, auf dem Wandgemälde der Johanneskapelle schon so völlig entsprechend der Art, wie es auf dem Altmühldorfer Tafelbild erscheint, daß hierin ein engerer Zusammenhang zwischen beiden Darstellungen kaum in Abrede gestellt werden kann. Da nun aber dieses Motiv in der spezifischen geschilderten Gestalt allem Anschein nach sich in Tirol ausbildete, wo es unseres Wissens nicht nur zuerst in obengenanntem Freskobilde auftritt, sondern dann noch häufiger wiederkehrt[3]), so dürfte auch das Altmühldorfer Bild von tirolischen Einflüssen abhängig sein.

Auch mit der Wiltner Kreuzigung[4*]) zeigt diejenige von Altmühldorf in bezug auf die Gestalt und Haltung Christi, den den Schwamm hinhaltenden Soldaten sowie den Typus und die Tracht des Longinus (der echt italienisch, altichierisch erscheint) eine kaum zufällige Analogie, die nicht mit dem bloßen Zeitgeschmack erklärt werden kann, sondern auf engeren Zusammenhang hinweist.

Zugleich ist jedoch das Wiltner Bild, das sich durch eine besonders kräftige und harmonische Färbung sowie eine sehr fleißige, eingehende Ausführung auszeichnet, vom Altmühldorfer Bild stilistisch wesentlich verschieden durch müh-

---

[1]) Aus 'm Weerth, a. a. O. T. XXVIII.

[2]) „Und der hl. Longinus, der Hauptmann schaut auf Christus, hält seine Hand erhoben und preist Gott." Malerbuch usw. Ed. Schaefer p. 204.

Der auf das Kreuz zeigende Longinus kommt auch auf dem Freskobild des Altichieri in der Georgskapelle vor und zwar mit einem Gesichtstypus, der schon sehr an die Tiroler Darstellungen erinnert. Auch auf dem Wandgemälde der Kreuzigung in St. Martin in Campill bei Bozen (Anf. 15. Jahrh.) finden wir ihn.

[3]) So besonders durchaus analog auf der Sonnenburger Kreuzigung. (Ferdinandeum Nr. 844.) S. unten Abb. 70; ebenso Abb. 71 und 72.

[4*]) Abbildung in meiner Schrift: „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges". Innsbruck 1887. Tafel IV. Meine in dieser Schrift enthaltenen ersten Studien über Brixner Malerschulen habe ich seitdem weiter ausgeführt und präzisiert. Hauptsächlich in den Abhandlungen: „Der Meister mit dem Skorpion" (Ferd.-Zeitschr. 1894); „Die Brixner Malerschulen des 15. Jahrhunderts" (Tiroler Bote 1895); „Eine Bildtafel der Brixner Schule des 15. Jahrhunderts im kunsthistor. Hofmuseum zu Wien". (Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols. Festschrift zum kunsthistor. Kongreß in Innsbruck, 1902.)

sämere, kleinlichere Details, durch reichere Pracht und Zierat der Kostüme, sowie durch teilweise ungeschicktere, härtere Formengebung. Es macht sich darin schon der Einfluß der aus der Miniaturmalerei hervorgegangenen Zierlust eines Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano sowie des Realismus eines Pisano neben auffallend altertümlichen Befangenheiten geltend, trotz deren aber das Gemälde als jünger anzusehen ist als das von Altmühldorf.

Während nun in Bayern bloß noch die Fürstetter und Möslinger Kreuzigung in diese Richtung einschlagen, von denen das Fürstetter ebenfalls direkte Beziehungen zu den verwandten tirolischen Gemälden zeigt (so den Mann, der Christus mit der Lanze durchbohrt, u. a.), wogegen das Möslinger Bild nur eine freie Kopie nach dem Altmühldorfer darstellt[1]), so steht, wie gesagt, die entsprechende Gruppe von Bildern in Tirol nicht nur mit der gesamten Malerei des Landes in unauflöslichem Zusammenhange, sondern ist auch an sich dort in viel zahlreicheren Exemplaren vertreten, die nicht bloß aus beweglichen Tafelbildern, sondern auch aus Wandgemälden bestehen.

Daß die Heimat dieser besonderen Gruppe von Kreuzigungsbildern also in Tirol zu suchen sei, dürfte kaum zweifelhaft sein. Doch scheint die weitere Entwicklung, welche die stete Zunahme des Realismus bei gleichzeitig zähem Danebenfortbestehen idealer Überlieferungen und Typen vertritt, indem sie sich an die sowohl in Bayern wie in Tirol vorkommenden älteren Typen dieser Gruppe anschloß, in beiden Ländern dann selbständig vorgegangen zu sein. Wenigstens zeigen eine Reihe jüngerer Kreuzigungsbilder in Bayern, wie z. B. die von Törrwang, Oberbergkirchen und St. Leonhard[2])[2*]) wohl noch Anklänge an

[1]) B. Riehl, a. a. O. S. 79, 80. Abbildung bei Sighart, Gesch. der b. K. in Bayern, S. 578.

[2])[2*]) B. Riehl, a. a. O. S. 54 f. Auch die Kreuzigung im kunsthistorischen Museum zu Wien (Nr. 1462, Kat. 1892), welche auf dem hinteren Rand der Satteldecke des Longinus die Bezeichnung: „D. Pfenning 1449 als ich chun“ und auf einer Fahne noch einmal die Jahreszahl 1449 trägt, scheint mir mit der zweiten Phase der oben geschilderten Entwickelung, welcher eine stärkere Ausbildung der realistischen Auffassung auf Grundlage pisanellischer (nicht flandrischer) Einflüsse eigen ist, im engeren Zusammenhange zu stehen. Besonders die Wiltner Kreuzigung erscheint fast wie eine Vorstufe derselben, welche, wie Stiassny nachgewiesen hat (Altsalzburger Tafelbilder a. a. O.), aus Salzburg und nicht, wie Engerth (Neuer Katalog der Gemäldegalerie der Hofmuseen in Wien, III. Bd. Nr. 1634, S. 179) annahm, von einem Künstler stammte, der in Österreich „lebte und wirkte“. — Eine mit dieser Kreuzigung ganz verwandte, doch stilistisch im Sinne des Realismus etwas weiter entwickelte Kreuzigung befindet sich im Dom zu Graz. — Letztere ist 1457 datiert und trägt auf dem Schild des Kriegers mit dem Essigschwamm das Wort „Laib“, das sich noch einmal an dem Brustharnisch eines Mannes wiederholt. (Vgl. Suida: Zur Geschichte der altösterr. Malerei. Rep. f. K. 1908, S. 49.) Schon Johann Graus hat aus der Verwandtschaft beider Bilder geschlossen, daß sie beide von einem Meister „Konrad Laib“ seien, indem ein Maler dieses Namens aus Eyslingen 1448 als Bürger der Stadt Salzburg aufgenommen wurde. (Johann Graus: „Kunstchronik“, Beiblatt zur Lützowschen Zeitschrift f. bild. K., 1891, Sp. 591 ff. und Kirchenschmuck, 1901, S. 61 f.) Suida und O. Fischer (Die altdeutsche Malerei Salzburgs, 1908) folgen dieser Annahme, Suida sucht das D. Pfenning auf dem Bild von 1448 als „die Gabe“ zu erklären: er schreibt dem K. Laib außerdem noch zwei Bilder auf Orgeltüren im Salzburger Museum zu, welche die HH. Primus und Hermes darstellen, und O. Fischer folgte ihm darin. — Stiassny hatte dieselben früher im Repert. f. Kunstw. 1903 als Spätwerke Michael Pachers bezeichnet, wobei er, wie ein Blick auf die Abbildungen derselben (bei O. Fischer, a. a. O. Tafel 9 und 10) lehrt, dieselben um ca. 40 Jahre zu spät ansetzte, da sie dem Stil nach um 1450—60, nicht aber um 1498 (Pachers Todesjahr) entstanden sein müssen. Thode schrieb die Kreuzigung von 1448 dem Meister der Tucherschen Altartafeln in Nürnberg zu, mit denen dies Bild jedoch in formaler Hinsicht (und das Kolorit ist für diese Zeit kaum ausschlaggebend) keine Verwandtschaft hat. (Vgl. Thode, l. cit. Tafeln 7—12.) Schon R. v. Eytelberger, der das Grazer Dombild auf Anregung von Joh. Graus zuerst öffentlich besprach (Rep. f. Kunstw. 1882, S. 318 f.), hebt mit Recht den italienischen Einfluß auf demselben hervor, den er jedoch zu bestimmt in der Kreuzigung der Georgskapelle in Padua zu finden glaubt. — Auch Suida erkennt italienische Einwirkung auf der Wiener und noch mehr der Grazer Kreuzigung,

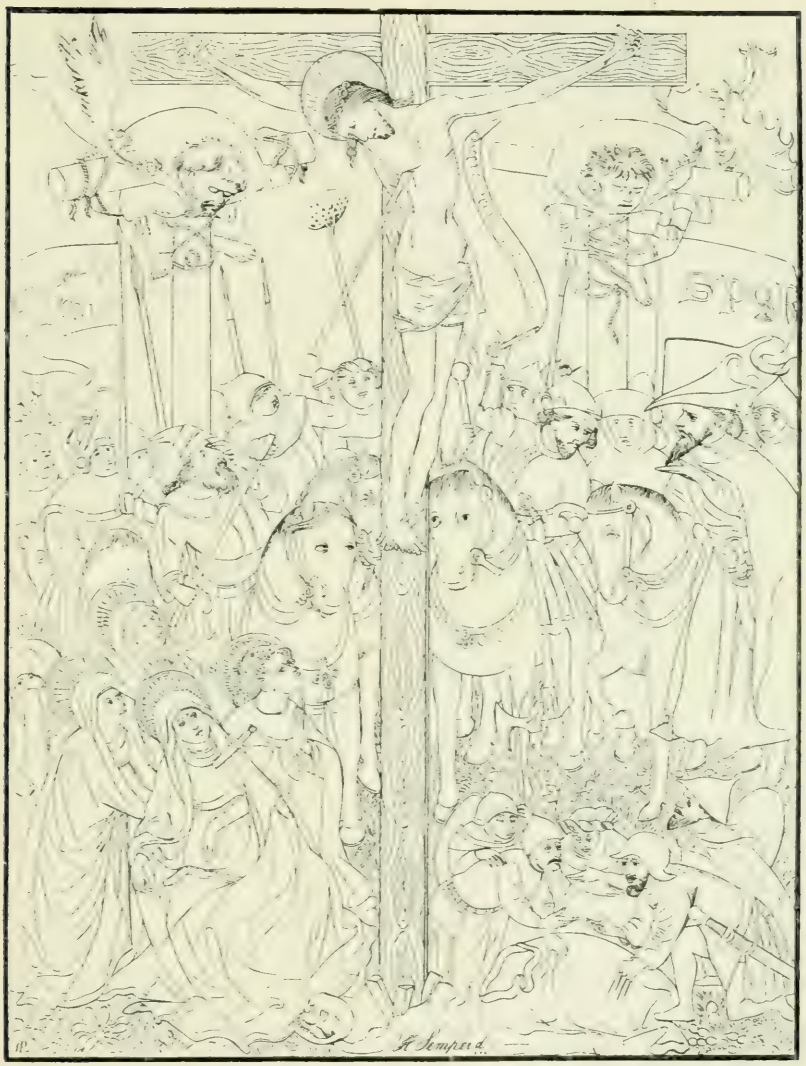


Abb. 69 Kreuzigung aus der Franziskanerkirche in Bozen, jetzt im Ferdinandeum, Innsbruck Nr. 8 (Zeitschr. d. Ferd. 1895)

die späteren tirolischen Kreuzigungsbilder, die an jene älteren Typen anknüpften,

obwohl er im übrigen den Stil Konrad Laibs auf Konrad Witz und Lukas Moser zurückführen möchte. Auch er sieht in zu bestimmter Weise florentinischen Einfluß im Grazer Dombild. — Ich meinerseits kann darin nur indirekte Einflüsse, zunächst der oberitalienischen Kunst darin finden, welche wahrscheinlich über Tirol nach Salzburg und zum Meister der beiden Kreuzigungen in Wien und Graz gedrungen sein dürfte, ob er nun Laib oder Pfenning hieß. Daß die Reiter bei der Kreuzigung, ebenso wie die Frauengruppe mit der hingesunkenen Maria aus Italien stammen, leidet wohl keinen Zweifel, beide Motive sind aber von dort auch nach Tirol gelangt und dem Anschein nach früher als nach Salzburg.

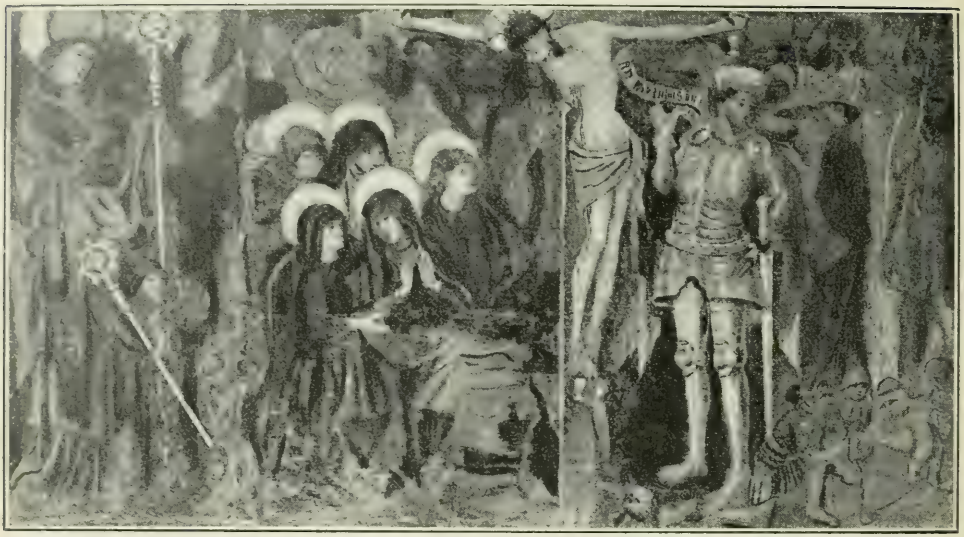


Abb. 70 Kreuzigung aus Kloster Sonnenburg bei Bruneck, jetzt im Ferdinandeum, Innsbruck Nr. 844 (Zeitschr. d. Ferd. 1895)

weichen aber doch auch zugleich schon wesentlich von ihnen ab. In Tirol dagegen kommen auch in der späteren Zeit, bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein, eine ganze Reihe von Kreuzigungsbildern vor, die nicht nur unter sich, sondern auch mit den oben angeführten älteren Typen in engem, ja unauflöslichem, ikonographischem Zusammenhange stehen, welcher auf eine ununterbrochen fortlaufende Werkstatt-Tradition hinweist, der sich ein Maler nach dem andern unterordnete, so daß in diesem Sinne von einer einheitlichen Schule wohl die Rede sein kann.

Ohne dies hier wieder im einzelnen ausführen zu wollen[1]), möchte ich nur nochmals betonen, daß das Kreuzigungsbild in Freising (in seinen ursprünglichen Teilen) als ein Werk desselben Meisters anzusehen ist, von dem die Kreuzigung aus der Franziskanerkirche in Bozen (Nr. 8 Ferdinandeum), sowie diejenige aus dem Kloster Sonnenburg im Pustertal (Ferdinandeum Nr. 844) stammt. Um diese Zusammenstellung hier kurz durch Anschauung zu belegen, sei es gestattet, die Abbildungen der beiden letztgenannten Bilder hier nochmals zu veröffentlichen.[2]) (Abb. 69 und 70.)

Diesen Tafelbildern nahe verwandt, so daß an eine Ausführung teils durch den nämlichen Meister selbst, teils wenigstens unter seiner Leitung gedacht werden kann, stehen die Fresken von St. Jakob bei St. Ulrich in Gröden (1442), die Fresken am Layener Bildstöckl (1459), die Fresken im Chor der Kirche von Klerant bei Brixen (1459), wogegen diejenigen im Schiff zum größeren Teil von einem rohen Gesellen ausgeführt wurden.

[1]) Ich verweise diesbezüglich auf meine Schriften: 1. Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887, S. 27 f. 2. Der Meister mit dem Skorpion. (Zeitschr. d. Ferd. 1893.) 3. Die Brixner Malerschulen des 15. Jahrh. (Bote für Tirol und Vorarlberg 1895.)

[2]) Sie erschienen zuerst in meiner oben zitierten Schrift: „Der Meister mit dem Skorpion". (Zeitschr. d. Ferd. 1894.)

Auch die großartigen Wandgemälde des Ecce homo und der Kreuzigung im dritten System des Brixner Kreuzganges (1448) schließen sich ikonographisch vollinhaltlich dieser Gruppe an, zeigen aber eine besonders energische, teilweise selbst wild-realistische Auffassung, die zumal in den Frauenköpfen von der weichen

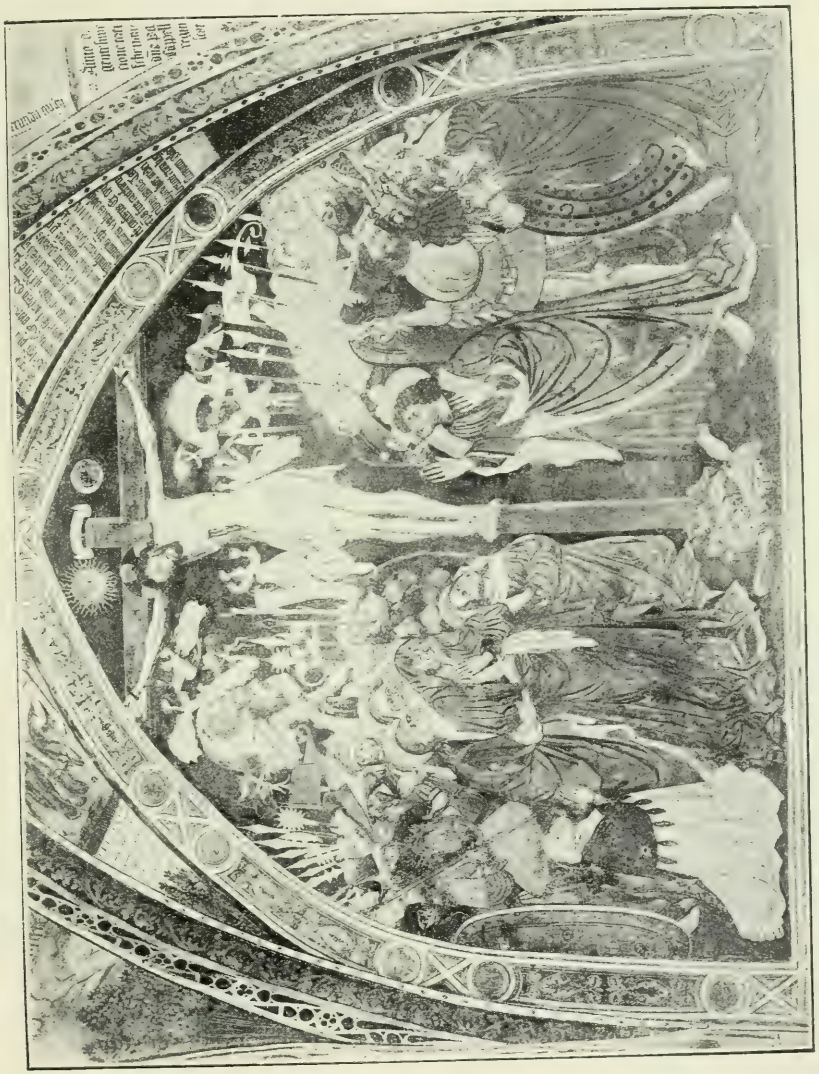


Abb. 71 Kreuzigung im dritten Joch des Brixner Kreuzganges (Zeitschr. d. Ferd. 1885)

Anmut der Frauenköpfe obiger Gruppe entschieden abweicht und einen derberen Vertreter derselben Schule verrät. (Abb. 71.)

Auch das Kreuzigungsbild aus der Frauenkirche in Brixen (Ferdinandeum Nr. 6) schließt sich ikonographisch den Kreuzigungen der obengenannten Hauptgruppe vollkommen an, zeigt aber gleichfalls einen schon fortgeschritteneren Realismus, der an Jakob Sunters Stil gemahnt, durch welchen eine neue Phase

der Brixner Malerei vertreten wird, in welcher der italienische Einfluß mehr hinter deutscher Auffassung zurücktritt. (Abb. 72.)

Auf allen diesen, den allmählichen Übergang von der älteren idealen Formenwelt zum Realismus in eigentümlichen Schwankungen und Mischungen veranschaulichenden Gemälden treten (soweit sie Kreuzigungen darstellen) als besonders charakteristisch, im Gegensatz zu den bayrischen Gemälden von Törrwang usw., die auffallende Verrenkung und die in die Höhe gebundenen Beine der Schächer[1]) hervor, ferner die stets gleiche Haltung Christi mit dem nach links (für den Beschauer) geneigten Haupt und leise nach rechts gebogener Hüfte[2]) (die vom älteren Wiltner und Altmühldorfer Typus abweicht), sowie das Vorkommen der Skorpionfahne, um zahlreicher anderer Einzelheiten zu geschweigen.

Abb. 72 Kreuzigung Bildtafel im Ferdinandeum, Innsbruck (Zeitschr. d. Ferd.)

Nur das Freisinger Bild zeigt, so sehr es im übrigen noch von idealen Reminiszenzen durchsetzt ist, eine Veränderung in der Beinhaltung der Schächer, die nicht mehr so hoch hinaufgebunden sind, wie auf den übrigen Kreuzigungsbildern dieser Schule. Wenn

[1]) Auch in bezug auf dieses Motiv will ich nicht gerade behaupten, daß es die Erfindung des vorerwähnten Meisters und seiner Richtung sei, aber doch, daß er es mit Vorliebe benützt habe. Im Münchener Nationalmuseum, Erdgeschoß rechts, Saal II, Nische 3, befindet sich ein schon oben erwähnter kleiner Flügelaltar mit Malereien im Stil des Drusianabildes, wo auf dem Mittelbild, der Kreuzigung, die Schächer ebenfalls schon aufgezogene Beine zeigen. Vielleicht ist es das Bild eines Nachzüglers der älteren Richtung, der in bezug auf die Schächer von dem vorerwähnten Tiroler Maler beeinflußt war.

[1]* In der nichttirolischen oder nicht von Tirol beeinflußten Kunst der Zeit wird man dieses Motiv schwerlich antreffen, wogegen es in Tirol noch Ende des 15. Jahrhunderts vorkommt. Vgl. meinen Aufsatz: „Ein neu entdecktes Freskobild usw." (Mitt. der k. k. Z.-K. 1903, Sp. 173), wo dieselbe verzwickte Haltung der Schächer an einem Fresko im Dominikanerkreuzgang zu Bozen von c. 1498 nachgewiesen wird.

[2]) Dieselbe Haltung findet sich freilich auch schon auf dem Christus der Kreuzigung, welche ein Pendant zur St. Drusiana im Nationalmuseum in München bildet.

ich das Gemälde aber gleichwohl als ein Werk des Hauptmeisters der vorerwähnten zweiten Entwicklungsphase der in Rede stehenden Kreuzigungsbilder, also des sogenannten Meisters mit dem Skorpion ansehe, so veranlassen mich dazu, neben zahlreichen anderen Einzelheiten, besonders auch die Kopftypen der Frauen. Wenn auf dem Bild in Freising die Haltung der Schächer nicht mehr so zusammengezogen und verrenkt ist, wie auf den übrigen Kreuzigungen des „Meisters mit dem Skorpion", so ist vielleicht anzunehmen, daß der Meister oder ein einzelner Vertreter seiner Richtung jenes Lieblingsmotives allmählich müde würde, oder daß ihn der Zeitgeschmack zum Aufgeben desselben veranlaßte.[1])

Auch das Bild eines anderen Brixner Meisters, welches schon in ausgesprochener Weise dem „flandrisierenden" Stil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts huldigt, in vielem aber doch noch die Abhängigkeit von der geschilderten Richtung verrät, zeigt uns den einen Schächer mit herabhängenden Beinen, während die des andern noch hoch aufgebunden sind (Ferd. Nr. 7).

Abb. 73 Stephanus vor Gericht Freising (Oberbayr. Archiv. 1896)

V.

Die Bilder der Freisinger Sammlung, welche jetzt stilgeschichtlich zunächst in Betracht kommen dürften, bestehen in den beiden auf Fichtenholz gemalten Flügeln eines kleinen Holzaltars, Höhe 0,59 m, Breite 0,40 m, die nach dem Inventar Gottharts und Meßmers Angabe zu Albeins bei Brixen (1850) gekauft wurden.[2]) Deren jetzt gegen die Wand gekehrten ursprünglichen Außenseiten zeigen die Verkündigung, während auf den Innenseiten in je zwei Darstellungen übereinander vier Szenen aus dem Martyrium des hl. Stephanus dargestellt sind.

Die beiden Figuren der Verkündigung, der Engel Gabriel und Maria, sind flott, aber handwerksmäßig in stark knittriger Gewandung, mit Köpfen ohne Feinheit ausgeführt.

Auch die vier Szenen der Heiligenlegende, welche, auf der Rückseite des Flügels mit dem Engel Gabriel, die Weihe des hl. Stephanus und seine Vorführung vor den Richter, auf dem andern Flügel seine Verurteilung und Steinigung darstellen (Abb. 73 und 74), fallen auf durch den scharfen, in

[1]) Übrigens scheint gerade an den Schächern, vielleicht selbst an ihren Körperformen, durch Übermalung vieles verschönert und teilweise auch verändert zu sein.

[2]) Meßmer führt sie unter Nr. 9 und 10 in seinem Berichte auf: im Inventar tragen sie die Nummern 18 und 19; in R. Hoffmanns Katalog von 1907, S. 67 u. 68, Nr. 235 u. 236.

geraden und eckig gebrochenen Linien behandelten Faltenwurf, ebenso wie auch die Umrisse scharf, hart, die Bewegungen steif und gemessen gehalten sind. Dabei ist das Kolorit kühl und licht, sämtliche Töne sind mit Weiß gemischt. Der Heilige trägt ein zinnoberrotes Diakonengewand, über einer weißen Dalmatika, mit graublauen Schatten, auch der Richter erscheint in langem, weitem, weißem Gewande; im übrigen herrschen Grauviolett, Blaßkarmesin, sowie Hellbraun vor; die Inkarnation ist lichtgelblich mit grauen Schatten. Die Landschaft ist einfach, hügelig; die Luft ist durch Goldgrund vertreten. Eine ähnliche, lichte, kühle, durch Weiß gebrochene Färbung findet man öfter auf tirolischen (zumal pustertalischen) und bayrischen Gemälden des 15. Jahrhunderts, so auf den Gemälden eines Flügelaltars in der Walpurgiskapelle bei Taufers im Pustertal, ferner auf einem kleinen Flügelaltar mit Bildern aus der Legende des hl. Erasmus von 1496 aus Lienz im Pustertal (im Ferdinandeum). Auch unter Michael Pacher arbeiteten Gesellen, welche eine ähnliche Färbung hatten, wie dies die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Gemälde an der Rückseite des Kastens des St. Wolfganger Flügelaltars zeigen.[1]) Ohne aber auf diese Farbentonart, welche, wie gesagt, auch in Bayern, so besonders bei der Schule von Tegernsee, vorkommt, Gewicht zu legen, möchte ich vielmehr hinsichtlich der eigentümlich harten und herben Zeichnung dieser Gemälde darauf hinweisen, daß diese Stilrichtung in Brixen, aus dessen Umgebung ja diese Tafeln stammen, in der Tat um die Mitte des 15. Jahrhunderts auftrat, wenn sie auch nicht ausschließlich herrschte. Sie verkörpert gewissermaßen den urtirolischen, herben und derben Bauernrealismus, der, an den Passionsspielen großgezogen, allmählich nicht nur den älteren, von Italien stark beeinflußten Idealstil verdrängte, wie wir ihn oben kennen lernten, sondern auch neben den aus Italien eindringenden realistischen Anregungen eines Pisano und später eines Squarcione und Mantegna herging und teilweise sich mit ihnen vermischte.

Abb. 74 Steinigung des hl. Stephanus Freising (Oberbayr. Archiv. 1896)

In der Werkstätte des sog. Meisters mit dem Skorpion und auf den Gemälden seiner Schule tritt diese herbe Richtung oft hart und unvermittelt neben Typen, die noch dem idealen Stil oder dem edleren Realismus eines Pisano entstammen,

[1]) Vgl. oben meine Studie: „Die Brixner Malerschulen usw.“, S. 15 f.

auf. Deutlich fällt uns dies an den schon erwähnten Fresken an der linken Seitenwand der Kirche von Klerant auf, welche von einem besonders derben und hölzernen Gesellen im Dienste jenes Meisters geschaffen wurden, der gleichzeitig am Chor zum Teil sehr anmutige Gestalten malte, aber allerdings neben seinen idealen Reminiszenzen und Typen auch selbst schon realistische Tendenzen verfolgte.

Auf den Gemälden jenes derben Gesellen aber, der die Schiffwand ausmalte, sehen wir nicht nur die nämlichen steifbeinigen Figuren mit den eckigen Konturen und Gewandfalten, wie auf den in Rede stehenden Stephanus-Bildern in Freising, sondern auch die Farbentöne sind an ihnen — soweit die Übermalung noch ein Urteil zuläßt — kälter und kreidiger, als sie sonst bei den Wand- und Tafelmalereien der Richtung des Meisters mit dem Skorpion vorkommen, die sich vielmehr gewöhnlich durch tiefe, warme, kräftige Färbung auszeichnen.

Wenn es daher bei der immerhin bedeutend besseren Formgebung und Ausführung der Stephansbilder in Freising im Verhältnis zu den genannten Fresken in Klerant[1]) gewagt wäre, beide Zyklen ohne weiteres als von der nämlichen Hand ausgeführt anzusehen, so läßt sich doch immerhin so viel mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Gemälde der Stephanslegende in Freising dieselbe eigentümliche Seite der Brixner Malerei in einem bestimmten Stadium ihrer Entwicklung (im Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts) vertreten, wie die Wandgemälde von Klerant. (Abb. 75.)

Und zwar verrät sich in der eckigen Formengebung und in den knittrigen Gewandmotiven, welche sich auf beiden Gemäldegruppen bemerklich machen, wie es scheint auch schon eine Berührung dieses tirolischen Realismus mit deutsch-flandrischen Einflüssen, d. h. mit jener Stufe der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche nicht nur im brüchigen Faltenwurf an flandrische Kunst erinnert, sondern auch in manchen Kompositionsmotiven unverkennbar sich an flandrische Vorbilder anlehnt.[2*])

Diese — sit venia verbo — „deutsch-flandrische Richtung", welche schon in verschiedenen Werken der Schule des sogenannten Meisters mit dem Skorpion, mit spezifisch tirolischer Derbheit vermischt, ansetzt, gibt bekanntlich den Gemälden des Jakob Sunter und seiner Werkstatt[3]) ihr charakteristisches Gepräge

[1]) Diese Unterschiede können aber zum Teil auch durch die Verschiedenheit der technischen Ausführung beider Gemäldezyklen (dort Tempera, hier Fresko) erklärt werden.

[2*]) R. Hoffmann weist diese Gemälde der Salzburger Schule zu, weil sie „an den im Dechanthof zu Lauffen befindlichen gleichzeitigen (gegen 1470) Bilderzyklus aus dem Martyrium des hl. Georg" (Kunstdenkm. Bayerns I. S. 2753 ff. mit drei Abb.) erinnern. — Wenn nun auch die Gemälde in Lauffen in der Tat einige Stilverwandtschaft mit den Stephansbildern aus Albeins zeigen, so unterscheiden sie sich doch durch lebhaftere Bewegung der Figuren von diesen, so daß ihre Stilverwandtschaft nicht schlagend, sondern durch ungefähre Gleichzeitigkeit bedingt sein kann. Finden wir doch sogar in einer französischen Übersetzung der Passion aus dem Lateinischen in einem Kodex des 15. Jahrhunderts aus Kloster Polling (München, Staatsbibl. Cod. Gallicus. Nr. 22. Phot. Teufel 1341 ff.) in den zahlreichen Miniaturbildern aus der Passion denselben eckigen, steifen Stil, dieselben Trachten und Kopfbedeckungen wie auf den hier genannten Brixner Gemälden. Diesen gesellen sich außerdem die Fresken aus der Passion und der Stephanslegende in der Stephanskapelle des Schlosses Obermontani im Vintschgau, wo unter anderem die Steinigung des Stephanus dieselbe Ungeschicklichkeit der steinigenden Männer im Ausholen zum Wurf zeigt wie die auf den Albeinser Tafeln. Auch der kahlköpfige Henker kommt hier wie dort vor. — Sollte es unter diesen Umständen, falls die Albeinser und die Lauffener Tafeln wirklich aus einer Werkstatt stammen, nicht ebenso naheliegend sein, daß letztere aus Brixen nach Salzburg gekommen seien, als umgekehrt erstere aus Salzburg nach Brixen?

[3]) Semper, Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, S. 59 f. (Ferd.-Zeitschr. 1894, p. 512 u. f.)

und tritt dann in zahlreichen Abstufungen und Variationen, bald in rein deutschem Gewande, bald in tirolischer Urwüchsigkeit, bald mit neuen, italienischen (squarcionesken und mantegnesken) Einwirkungen vermischt, bis etwa in den Anfang des 16. Jahrhunderts ununterbrochen in Tirol auf.

Abb. 75 Wandgemälde in Klerant bei Brixen (Oberbayr. Archiv. 1896)

Dieses in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überhandnehmende Einströmen deutscher Kunsteinflüsse nicht nur nach Nordtirol, sondern selbst über den Brenner hinweg, sowie vom Oberinntal aus nach Südtirol, wo sie mit den bis dahin vorherrschenden italienischen Einflüssen zusammenstießen, erfolgte zum Teil wohl durch allmähliche Übertragung von Ort zu Ort, zum Teil aber auch, wie uns die erhaltenen Kunstwerke lehren, vermittels direkter Verpflanzung, sei es durch in Deutschland geschulte Tiroler, sei es auch durch eingewanderte oder eigens berufene Maler aus Deutschland. Eine solche Einwanderung deutscher Maler (und Künstler überhaupt) in Tirol, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von der sich nicht wenige Fälle auch noch urkundlich nachweisen lassen[1]), erklärt sich zur Genüge, wenn wir

[1]) Vgl. v. Schönherr, Die Kunstbestrebungen Erzherzog Sigmunds in Tirol (Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserh. I, S. 187 f.). Dort werden von deutschen Künstlern im Dienste des Erzherzogs angeführt:

Barthlme Tauer, Maler aus Nürnberg, der 1483 Leinwandgemälde für den Erzherzog malte.

Wirsing von Augsburg, Glasmaler, stellte die Glasfenster der Pfarrkirche von Meran her.

Unter den Werkmeistern (Baumeistern) und Steinmetzen figurieren:

Hans Kast, Werkmeister aus München.

Heinrich der Preuß, aus Elbing, als Werkmeister in Bregenz tätig.

Meister Nikolaus, Werkmeister und Steinmetz von Memmingen, 1493 als Hofbaumeister erwähnt, 1494 stellt er das Grabmonument des Riesen Nikolaus Haidl her, wahrscheinlich auch dessen Haus in Innsbruck, das sogenannte Riesenhaus, mit der Figur des Riesen, in der Hofgasse. Von ihm vielleicht auch die Wappentafel von der herzogl. Burg, jetzt im Ferdinandeum, mit dem österr. und sächs. Wappen. (Vermählung Erzherzog Sigmunds mit seiner zweiten Frau, Katharina von Sachsen, 1484.)

Meister Asum von München, 1491 Werkmeister der Pfarrkirche von Schwaz.

Hans Haldner von München, Werkmeister.

Hans Ratold von Augsburg stellte 1475 das Grabmonument der Erzherzöge Friedrich, Sigmund und ihrer Frauen und Kinder für die Stiftskirche von Stams in Gips (Alabaster) her — bis 1482.

Von Gießern werden genannt:

Hans Prein, Gießer aus Lindau (1460 in Bregenz im Dienste des Erzherzogs).

Jörg Schlesinger, Rotschmied aus München (1484—98 in Innsbruck tätig).

Gilg Schlesinger (wohl derselbe), Rotgießer (1491 in Wilten).

Unter den Goldschmieden finden wir zwei aus Landshut und zwar:

1484 Hans Herzog,

1488—95 Leonhard Löbl.

Unter den in Innsbruck von Herzog Sigismund beschäftigten Plattnern, deren Arbeiten einen Weltruf damals hatten, finden wir zwei aus Augsburg, und zwar: 1471 Meister Thomann.

1482 Hans Brunner (einer der hervorragendsten seines Handwerks in Innsbruck).

Auch der Wappenmeister, d. h. der Oberleiter aller dekorativen Ausstattungen am erzherzoglichen Hof, war ein gewisser Thomas aus Ulm, der 1467 seine Bestallung erhielt.

die veränderten, politischen Verhältnisse ins Auge fassen, die durch die Verlegung der landesfürstlichen Residenz von Meran nach Innsbruck um 1420 durch Erzherzog Friedrich und die Gründung eines glänzenden Hofstaates in der neuerbauten Burg zu Innsbruck durch den prachtliebenden Erzherzog Sigismund ins Auge fassen.

Fortan befand sich der Schwerpunkt des Landes im Herzen seiner deutschen Bevölkerung. und wenn bis dahin die Kunst in Innsbruck ihre Hauptstütze wohl nur im Kloster Wilten und im religiösen Kult gefunden hatte, so wurde jetzt. durch Berufung auswärtiger Künstler und durch Heranziehung einer neuen Generation von einheimischen Künstlern, in Innsbruck eine glänzende Hofkunst geschaffen, welche aber mit allen ihren Fasern in deutschen Kunsttraditionen wurzelte und höchstens von Brixen her italienische Anregungen aus zweiter Hand erhielt.

Der Aufschwung dieser deutschen Kunst Tirols wurde wesentlich gefördert durch die unermeßlichen Reichtümer, welche aus den um die nämliche Zeit neu eröffneten Bergwerken in die Staatskassen, in den fürstlichen Schatz, in die Kassen der Unternehmer flossen, und schließlich der Blüte und dem Wohlstande des ganzen Landes zugute kamen.[1]) Auch unter den Unternehmern und Bergknappen fanden sich zahlreiche von außen eingewanderte Deutsche, durch welche der Verkehr mit Deutschland noch mehr angeregt wurde. Zudem ist noch zu beachten, daß große Teile Südwestdeutschlands damals noch zu Österreich gehörten, und also auch hierdurch eine Einwanderung unternehmungslustiger oder arbeitsamer Elemente von dort nach dem Gewinn versprechenden Lande Sigmunds des „Münzreichen" erleichtert wurde. Ganz besonders scheinen schon jetzt aus Schwaben zahlreiche Maler (doch wie wir sahen, auch Bildhauer und Plattner) nach Tirol gekommen zu sein, während München besonders Baumeister und Bildhauer, Landshut Goldschmiede lieferte.

Daß diese Herrschaft der deutschen Kunst in Deutschtirol und das Zuströmen zahlreicher deutscher Künstler von außen in das Land unter Kaiser Maximilian I., der ja die hervorragendsten Künstler des Reiches beschäftigte, noch einen bedeutend höheren Grad erreichte, als unter Erzherzog Sigismund, und Innsbruck als eine Pflegestätte deutscher Kunst damals eine wirkliche Glanzperiode erlebte, ist zu bekannt, um darauf hier eingehen zu müssen.

VI.

Einer der frühesten deutschen Künstler, welcher die sigismundische Ära der deutschen Einflüsse in Tirol einleitet, ist jener Hans Mültscher von Reichenhofen, welcher, im Jahre 1427 als Bürger in Ulm aufgenommen, dort seinen ständigen Wohnsitz hatte und in den Jahren 1456—58 einen Flügel-

---

Unter den zahlreichen Künstlern, deren Herkunft nicht erwähnt wird, mag sich noch mancher Fremde (Deutscher) befunden haben, der schon seit länger in Innsbruck lebte, so daß seine Abstammung vergessen war.

So dürfte der Hofmaler Ludwig Konreuter aus Kaufbeuren gekommen sein, indem sein Sohn dort im Raufhandel seinen Gegner erschlug.

Italiener finden wir unter den von Erzherzog Sigismund beschäftigten Künstlern gar nicht erwähnt; diese mußten sich damals auf die Aufträge beschränken, die ihnen etwa von seiten der Herren im Fürstbistum Trient, vor allem durch den Fürstbischof selber, zuteil wurden. Bekanntlich ist das alte Schloß von Trient an der Nordseite unter Fürstbischof Johannes IV. (Hans von Hinterbacher) um 1475—84 in venetianischer Gotik erbaut worden.

[1]) Vgl. Sperges, „Tirolische Bergwerksgeschichte", Wien 1765, S. 72.

Abb. 76 Geburt Christi vom Altar des Hans Mültscher in Sterzing

altar für die Pfarrkirche von Sterzing herstellte, von welchem noch vier Tafeln im Rathaus von Sterzing aufbewahrt werden.

Ob Mültscher selbst, von welchem in Ulm nur plastische Arbeiten erwähnt werden[1]), die Gemälde auch ausführte oder nur der Bildhauer und Unternehmer der ganzen Arbeit war, läßt sich um so weniger feststellen, als noch ein von Hans Mültscher beschäftigter Maler in den Urkunden erwähnt wird; nach den Verschiedenheiten zu urteilen, welche zwischen den noch altertümlicher stilisierten Skulpturen und den Gemälden des Sterzinger Altars herrschen, ist es

[1]) Fischnaler. Das Sterzinger Altarwerk u. s. Schöpfer. (Ferd.-Zeitschr. Bd. 36, S. 556.)

wahrscheinlich, daß diese nicht von Mültscher herrühren; sicher ist es dagegen, daß ebenso wie der Altar selbst, so auch die Tafelbilder dafür in Ulm selbst ausgeführt wurden, indem nach den darauf bezüglichen Urkunden wiederholt Geldbeträge an Ulmer Kaufleute in Sterzing für die „Tafeln" ausgezahlt wurden, um von ihnen nach Ulm gebracht zu werden.[1] [1*])

Diese Bildtafeln zeigen auf den Vorderseiten (wie sie jetzt hängen, ursprünglich den Innenseiten der Flügel) die Verkündigung, Geburt Christi (Abb. 76), die hl. Drei Könige (Abb. 77) und den Tod Marias (Abb. 78), während auf den Rückseiten (ursprünglich den Außenseiten) mit Hilfe von derberer Gesellenhand Christus auf dem Ölberg, die Geißelung Christi, Dornenkrönung und Kreuztragung dargestellt sind.

Abb. 77 Hl. Drei Könige vom Altar des Hans Mültscher in Sterzing

Im Stil wie in der Komposition zeigen die Gemälde der Vorderseiten zwar bereits die beginnende Einwirkung der flandrischen Malerei (besonders des Roger v. d. Weyden), aber nicht in der herben, harten Weise, wie sie uns bei Fritz Herlen entgegentritt, sondern in Verbindung mit einem Adel der Bewegungen, einer Großzügigkeit der Linien des Faltenwurfs und einer ernsten Schönheit der Köpfe, wie wir sie ähnlich bei Hans Schülein, auf dem Tiefenbronner Altar von 1469, wahrnehmen.[2*]) Freilich sind die Sterzinger Tafeln um zehn Jahre älter.

In der Komposition speziell zeigen dagegen die Verkündigung und die Geburt Christi in Sterzing eine so große Verwandtschaft, zum Teil Gleichheit der Motive mit entsprechenden Darstellungen des Herlen in Nördlingen, daß eine Berührung zwischen dem Maler der Sterzinger Bilder und Herlen, der sich wahrscheinlich in den Jahren 1449 und 1454 in Ulm aufhielt[3]), nicht unwahrscheinlich ist. Doch kann diese Verwandtschaft auch aus der gemeinsamen flandrischen Quelle herrühren.

[1]) K. Fischnaler, a. a. O.

[1*]) F. Reber glaubt, eine „stilistische Übereinstimmung" zwischen den Skulpturen und den Gemälden zu sehen.

[2*]) Auf diese Stilverwandtschaft hat F. v. Reber in seiner drei Jahre nach dieser Schrift erschienenen Studie über „Hans Mültscher von Ulm", München 1898, S. 43 ebenfalls hingewiesen.

[3]) Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei, II, S. 112.

Auffallender ist die Übereinstimmung des Christus auf der Kreuztragung in Sterzing (von Gesellenhand, aber wohl nach dem Entwurf des Meisters ausgeführt) mit jenem auf dem Tiefenbronner Altar des Hans Schülein. Auf beiden Bildern ist er in derselben Haltung, gebückt, den Kopf umwendend, dargestellt. Auch sonst finden sich noch Analogien zwischen beiden Darstellungen.[1])

Abb. 78 Tod Marias vom Altar des Hans Mültscher in Sterzing

Diese Andeutungen mögen genügen, um diesen Gemälden beiläufig ihre Stelle in der älteren Ulmer Schule anzuweisen. Wenn Janitschek[2])[2*]) Derselbe, den Rücken zeigende Apostel, kommt später auch auf dem Stich Schongauers (B. 33) wieder zum Vorschein, so wesentlich dieser im übrigen auch von den vorgenannten Kompositionen abweicht. Wie der Schongauersche Stich dann seinerseits (obwohl selbst nicht durchaus Original in den Motiven) vorbildlicher Typus für zahlreiche andere Schöpfungen wurde, wird sich weiter unten zeigen.

[1]) Es soll nicht übergangen werden, daß auf dem Bilde des Todes der Maria in Sterzing, in der ausgestreckt quer durchs Bild liegenden, die Hände kreuzenden Maria, in dem vor ihr gebückt sitzenden und lesenden Apostel, sowie in dem am Fußende ihres Bettes knieenden, dem Beschauer den Rücken und die Sohlen zeigenden Apostel, der ebenfalls liest, eine unverkennbare Analogie mit den entsprechenden Figuren auf dem Tode der Maria der Lyversbergischen Passion in Nürnberg (Klassischer Bilderschatz Nr. 510) hervortritt. Auch hierin dürfte eine gemeinsame niederländische Quelle zu vermuten sein. (Vgl. Abb. 78 auf dieser Seite.)

[2]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 304, sieht Mültscher noch als Innsbrucker an, während jetzt erwiesen ist, daß er ein in Ulm ansässiger schwäbischer Künstler war. (Ferd.-Zeitschr. 1892.)

[2*]) Seitdem diese Bemerkungen über den Altar von Sterzing von mir im Jahre 1896 geschrieben wurden, ist demselben eine ganze Literatur gewidmet worden. Um über diese einen kurzen Bericht zu erstatten, teile ich hier eine Besprechung der neuesten Arbeit über diesen Gegenstand mit, welche ich im „Literarischen Zentralblatt" vom 29. Februar 1908, Nr. 9, S. 307 veröffentlicht habe: Stadler, Franz J., Hans Mültscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Straßburg 1907. Heitz. (IV, 218 S., gr. 8°, mit 13 Lichtdruck-Tafeln.) 14 ℳ. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 82. „Den ansehnlichen Überresten des großen Flügelaltars, welchen Hans Mültscher, ein in Ulm ansässiger, aus Reichenhofen gebürtiger „Bildmacher (d. h. Bildhauer, Bildschnitzer) und Werkmann" im Jahre 1458 in der Sterzinger Pfarrkirche (in Tirol) aufstellte, erging es ähnlich wie dem großartigen Flügelaltar des Michael Pacher in St. Wolfgang und den anderen bedeutenden Werken, die von ihm und seiner Werkstatt erhalten sind. Während letzterer erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts, hauptsächlich durch E. Forsters Verdienst, in den Kreis der kunsthistorischen Forschung gezogen wurde, in der er jetzt eine so hervorragende Stellung einnimmt, so wurden die bedeu-

in der „Reinheit der Zeichnung", der „Einfachheit" und dem „Adel des Faltenwurfs" auch „Fühlung mit den Ausläufern Giottos" vermutet, so mag diese Ansicht insofern einige Berechtigung haben, als Mültscher (oder vielmehr sein Maler) bei Inempfangnahme seines Auftrages oder schon früher sich vielleicht zeitweise in Tirol aufhielt und dort Gemälde in jenem italienisch beeinflußten Stil vom Anfang des 15. Jahrhunderts sah und einige Anregungen davon empfing, wie denn auch der grüßend an sein Barett greifende König — wie wir oben sahen — ein italienisch-tirolisches Motiv sein dürfte.

Den Tafelbildern vom Flügelaltar des Hans Mültscher, welche hier als urkundlich beglaubigte Beispiele einer direkten Einführung deutscher und zwar speziell schwäbischer Gemälde in Tirol nicht übergangen werden

tenden Skulpturen und Bildtafeln des Mültscherschen Altars erst seit Beginn der achtziger Jahre eingehender gewürdigt und zum Gegenstand der Forschung gemacht. Nach einer kurzen, warmen Besprechung der im Sterzinger Rathaus aufbewahrten Bildtafeln durch W. Lübke (Allg. Ztg. 1883, Nr. 209) erschienen die insofern grundlegenden Forschungen K. Fischnalers (Zeitschrift des Ferdinandeums 1884, S. 127 ff.), als sie das reiche, urkundliche Material beibrachten, aus welchem die Zeit der Entstehung und der Name des Meisters, der den Altar lieferte, hervorgingen (ergänzt von Fischnaler in der Zeitschrift des Ferdinandeums 1893, S. 556 ff.). Referent wies dann in seiner Studie über die alttirolischen Tafelbilder zu Freising (München 1896) Entlehnungen nach Niederländern, besonders Roger, auf mehreren der Sterzinger Bilder nach und deutete seinen Zweifel über die Identität des Malers und Bildhauers an, wozu ihn die unverkennbare Stilverschiedenheit zwischen den noch in rein gotischem Linienfluß gehaltenen Schnitzfiguren und den Gemälden mit schon brüchigen Falten bewog. F. v. Reber veranlaßte sodann Anfang 1898 die Restaurierung der Bildtafeln durch Prof. Hauser und hielt darüber im Mai desselben Jahres einen Vortrag in der k. bayr. Akademie der Wissenschaften, den er auch in Separatabdruck als Text zu der von der kunsthistorischen Gesellschaft veranstalteten Publikation sämtlicher Tafeln und Skulpturen in Lichtdruck beigab. Reber ist zwar geneigt, Mültscher als Künstler des ganzen Altars anzusehen, will aber die Frage noch offen lassen. Die niederländischen Elemente in den Gemälden übersieht er jedoch. W. Schmidt (Beil. z. Allg. Ztg. 1898, Nr. 285) deutete diese zwar allgemein an und hob auch den verschiedenen Charakter der Gemälde und Skulpturen hervor, entschied sich aber doch nicht für die Annahme zweier Künstler. In eine neue Phase trat die Mültscherforschung durch die Entdeckung und Erwerbung (für das Berliner Museum) einer Reihe von Bildtafeln eines ehemaligen Altares, die mit dem Namen Hans Mültschers bezeichnet sind. M. Friedlaender veröffentlichte dieselben in seinem Aufsatz „Hans Mueltschers Altarflügel von 1437" (Jahrb. der preuß. Kunstsamml., 1901), in welchem er zwar die völlige Stilverschiedenheit zwischen diesen und den Sterzinger Tafeln feststellte, sie aber der Geschmacksumwandlung des Meisters im Laufe von 20 Jahren zuschrieb. Dem trat F. Haack in einem Aufsatz (Beil. z. Allg. Ztg. 1902, Nr. 118) mit guten Gründen entgegen. Seine Annahme, daß Mültscher „beide Werke als Tafelmeister in Auftrag bekommen, bei beiden nur die plastischen Teile selbst ausgeführt, die Altarflügel aber jedesmal durch einen anderen Maler hat ausführen lassen", dürfte nach Ansicht des Referenten die richtige Lösung des Rätsels sein. Schmarsow hält in seiner Schrift „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrh., 1905" die Bilder in Sterzing für Kopien älterer Reliefvorlagen des Meisters Mültscher. Stadler endlich nimmt in seiner vorliegenden Schrift, welche sich durch eine sehr eingehende Stilanalyse und Charakteristik der in Frage kommenden Kunstwerke auszeichnet, die Bildtafeln in Berlin zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung und steht nicht an, auf Grund der sich wiederholenden Bezeichnungen auf denselben sie als echtes und eigenes Werk des Hans Mültscher anzusehen. Die malerisch-dramatische Unruhe und die energische Charakteristik derselben erinnert ihn an die Gemälde der alten Brixner Schule, eines Sunter usw. Seine Kunst stamme nicht aus Schwaben, sondern aus dem Algäu: eine Ansicht, die weiter verfolgt zu werden verdient. Indem er sodann zu den Sterzinger Gemälden und Skulpturen übergeht, stellt er sowohl die Identität des Meisters dieser letzten beiden Gruppen, wie auch der Gemälde in Berlin und jener in Sterzing in Abrede. So weit ist Referent ganz seiner Ansicht, besonders auch darin, daß St., in Übereinstimmung mit dem Referenten, den er gewissenhaft zitiert, die niederländischen Elemente der Sterzinger Gemälde hervorhebt. Um so weniger kann aber Referent dem Verfasser darin folgen, daß Hans Mültscher der Meister der Berliner Bilder und zugleich der Sterzinger Schnitzfiguren gewesen sei, obwohl St. beide Gruppen an sich ganz richtig charakterisiert. (Meiner Ansicht nach können, wie gesagt, nur letztere ihm zugewiesen werden.)

durften, reihen sich noch mehrere Gruppen von Tafelbildern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, die entweder nachweislich aus Tirol stammen, oder sich noch in Tirol befinden, und welche ebenfalls unverkennbar den oberdeutschen Charakter oder doch Einfluß an sich tragen.

Dahin gehören zunächst zwei Tafelbilder auf Fichtenholz in der Freisinger Sammlung, welche die Geburt Christi und den Tod Marias darstellen. (Abb. 79 u. 80.) Nach dem älteren Inventar, sowie nach Dr. Meßmers

Abb. 79 Geburt Christi in Freising
(Oberbayr. Archiv. 1896)

Angabe[1]) bildeten diese Tafeln die Vorderseiten von zwei anderen Tafeln mit Szenen aus dem Martyrium der hl. Afra (?) und gehörten samt diesen zu einem Flügelalter in Albeins bei Brixen, wo sie Pfarrer Gotthard im Jahre 1839 erstand. Diese ursprüngliche Zusammengehörigkeit findet durch die annähernde Gleichheit der Maße (87—88 cm Breite und 83—84 cm Höhe) sämtlicher vier Tafeln eine gewisse Bestätigung.

Wie es häufig (auch bei den Sterzinger-Tafeln) der Fall ist, stehen die zwei Bilder aus der Legende der heiligen Afra (oder Katharina?), die wahrschein-

[1]) Mitteil. der k. k. Z.-K., XI, S. XLV, Nr. 5, 6, 7, 8; im Inventar tragen sie die Nr. 10—13.

lich ursprünglich die Außenseite des Altarflügels einnahmen, von dem sie stammen[1]), an künstlerischem Wert den beiden Marienbildern (von der Innenseite desselben Flügels) bedeutend nach und weichen auch stilistisch merklich von ihnen ab (Abb. 81). Während die Bilder aus dem Marienleben ausgesprochen schwäbischen Charakter zeigen, so läßt sich in den beiden Bildern mit dem Martyrium der Heiligen der derbe, ja grimassenhafte Realismus jener oben besprochenen Brixner Richtung kaum verkennen, wenn auch in dem Kopfe der Heiligen eine gewisse

Abb. 80 Tod Marias in Freising
(Oberbayr. Archiv. 1896)

vergröberte Nachahmung des Kopfes der Maria auf dem Bilde der Geburt Christi sichtbar ist. Wahrscheinlich hat also ein in Brixen einheimischer Geselle unter der Leitung eines schwäbischen Meisters die nebensächlichen Bilder des Flügelaltars, von dem die noch vorhandenen Reste stammen, auszuführen gehabt, während der Meister sich die Hauptbilder vorbehielt.

Um diese Ansicht zu begründen, betrachten wir die Marienbilder etwas näher. Schon auf den ersten Blick ergibt sich, daß dieselben in ausgesprochener

[1]) Da auf die Malerei der Außenseiten der Flügel meist weniger Sorgfalt verlegt wurde, als auf die Innenseiten.

Weise den Charakter deutscher Kunstwerke unter flandrischem Einfluß an sich tragen, an denen von italienischer Einwirkung kaum eine Spur zu finden sein dürfte. Schon Meßmer äußerte sich in dieser Beziehung mit Recht: „die Bilder scheinen mir flandrische Anklänge zu haben". Und zwar weisen Komposition und Stil am ehesten auf die schwäbische Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter flandrischem Einfluß hin.

Abb. 81 Marter der hl. Afra (oder Katharina?) in Freising
(Oberbayr. Archiv. 1896)

In der Darstellung des Todes der Maria finden wir Anklänge an die nämliche Darstellung auf einer der Sterzinger Tafeln (vgl. Abb. 78), welche kaum zufällig sein können, und flandrischen Ursprungs, wenn auch in schwäbischer Verarbeitung, sein dürften. Nicht nur liegt die Madonna auf beiden Gemälden quer durch die Bildfläche mit dem Kopf nach links, in dunkelblauem Kleid mit weißem Kopftuch, die Hände kreuzend, sondern auch der links vor dem Bette Marias sitzende und lesende Apostel zeigt auf beiden Bildern fast genau die nämliche Stellung und Bewegung. Auch der Apostel zu äußerst links, der mit beiden Händen das Rauchfaß in die Höhe hebt, ist auf beiden Darstellungen fast gleich im Motiv.

Gehen wir nun zur Betrachtung der Geburt Christi in Freising über, so bleibt noch weniger ein Zweifel über den schwäbisch-flandrisierenden Charakter dieser Komposition. Derselben knieenden Madonna mit abwärts gefalteten Händen, demselben Joseph, der eine Kerze hält und mit der anderen Hand sie vor dem Winde schützt, begegnen wir auf einem Bilde Fritz Herlens in Nördlingen (vom Hochaltar der Georgskirche, ausgeführt 1462).[1]) Auch das von Strahlen umflossene Kind legt auf dem Freisinger Bilde in derselben Weise die rechte Hand auf den Bauch, wie auf dem Bilde des Herlen. Ein zweites Bild des Herlen in Nördlingen zeigt wenigstens den hl. Joseph wieder in derselben Weise.[2])

Der kerzenhaltende Joseph erscheint auch wieder auf dem Binger Bild des Zeitblom[3]), während Maria mit den abwärts gefalteten Händen auf dem Sterzinger Bilde, sowie auf dem Heerberger Gemälde des B. Zeitblom erscheint.[4])

Alle diese Motive, Madonna knieend mit abwärts gefalteten Händen, Joseph mit der Kerze, die Hand vorhaltend, sowie das auf dem Rücken liegende, von Strahlen umflossene Kind, sehen wir bereits fast in derselben Weise, wie auf den Gemälden von Herlen, Zeitblom und auf dem Freisinger Bilde, auf dem in Berlin befindlichen Flügelaltar, welchen der burgundische Kanzler Pierre Bladelin für die Kirche der von ihm gegründeten Stadt Middelburg durch Roger van der Weyden um 1450 herstellen ließ.[5])

Die jedenfalls nicht zufällige Übereinstimmung dieser Motive aus dem Marienleben, auf zahlreichen Gemälden der oberdeutschen, besonders schwäbischen Malerschulen einerseits und auf altniederländischen Bildern andererseits, bestätigt nur im einzelnen die längst bekannte Tatsache eines entscheidenden Einflusses der altflandrischen auf die oberdeutsche Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ähnliches gilt auch für die rheinische Schule, wie wir im einzelnen in bezug auf den Tod der Maria sahen. Ebenso stand auch Michael Wohlgemuth bekanntlich in einem ähnlichen abhängigen Verhältnis zu den Niederländern, wie z. B. sein Bild der Geburt Christi in der Hersbrucker Stadtkirche zeigt, auf welchem ebenfalls die vorerwähnten Motive fast genau wiederholt sind.

Besonders häufig scheinen letztere jedoch von der schwäbischen Schule benutzt worden zu sein, welcher auch die beiden in Frage stehenden Freisinger Bilder zuzuweisen sind.

Hierzu fühle ich mich nicht am wenigsten auch durch die sonstigen stilistischen Eigenschaften dieser Bilder veranlaßt, welche mich ganz besonders an Zeitbloms Richtung erinnern, und zwar nicht bloß durch die harmonische kräftige Färbung der besonders ein schönes tiefes Blau und Rot mit schimmernden Reflexen zeigenden Gewänder, sondern auch durch den maßvollen, großartigen, nicht übermäßig knittrigen Wurf derselben, welcher die feierlich bewegten Gestalten um-

---

[1]) Photographie von F. Hoefle in Augsburg. (Gemäldesammlung der Stadt Nördlingen, Blatt 16.)

[2]) Hoefle, Blatt 1.

[3]) Zingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmale in den Hohenzollernschen Landen. Stuttgart 1896, S. 197, Tafel nach S. 192.

[4]) Waagen, Geschichte der deutschen und niederl. Malerschulen, I. S. 189.

[5]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei. Leipzig 1875, S. 255, 256. Photographie der Photograph. Gesellschaft Berlin.

Nach Hasse, Kunststudien, Breslau 1892, S. 26 ff., soll der Altar allerdings erst nach Bladelins Tod (1472) von Hans Memling gemalt worden sein.

Selbst zugegeben, Hasses Ansicht, die mir sehr fraglich scheint, wäre richtig, so stammen diese Motive jedenfalls aus früherer flandrischer Zeit.

hüllt. Auch das klare, feingetönte Inkarnat, sowie der ausdrucksvolle Ernst der Köpfe gemahnen an Zeitblom.

Wenn auch der Kopf Marias auf der Geburt Christi in Freising etwas weicher und rundlicher erscheint, als wir es bei Zeitblom gewohnt sind, so nähert sich der Typus der sterbenden Maria mit der langen Nase, dem etwas zugespitzten Kinn und dem ernsten Ausdruck schon bedeutend Zeitbloms Frauenköpfen. Besonders aber werden wir in den ausgeprägten, vorzüglich charakterisierten Köpfen der Apostel auf dem Tode Marias in Freising an Zeitblomische Typen erinnert. Der greise, nachsinnende Apostel im Vordergrunde, rechts von dem lesenden, mit der langen, gebogenen und gesenkten Nase, der scharfen Wangenfalte, dem breiten, zusammengepreßten Munde, mit abwärts gezogenen Winkeln erinnert an Zeitblomische Typen, wie sie z. B. der König auf einem Valentinsbild in Augsburg, der hl. Nikodemus auf der Beweinung Christi im Germanischen Museum, sowie der knieende König auf dem Bilde der hl. Drei Könige in Bingen zeigt.[1]) Auch die Mehrzahl der übrigen Apostel auf dem Freisinger Bilde zeigen die Zeitblomischen Nasen.

Wenn nun auch die Verwandtschaft dieser Bilder mit denen Zeitbloms nicht so schlagend ist, um sie ihm selbst zuzuschreiben, so glaube ich doch nicht irre zu gehen, wenn ich sie als die Werke eines Malers aus der Ulmer Schule bezeichne, welcher, auf den Traditionen derselben fortbauend, wesentlich von Zeitblom bestimmt war. Er dürfte somit als einer von den vielen schwäbischen Malern betrachtet werden, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Tirol tätig und ansässig waren und noch im 16. Jahrhundert zahlreiche Landsleute als Nachfolger in diesem Lande hatten.

VII.

Die Untersuchungen, zu welchen ich durch die beiden vorerwähnten, aus Albeins stammenden, jedoch allem Anschein nach von einem schwäbischen oder doch schwäbisch geschulten Maler hergestellten Gemälde veranlaßt wurde, geben mir den Anlaß, auch eine dritte Gruppe, noch jetzt in Tirol befindlicher, Gemälde als Werke eines Malers zu erkennen, welcher, wenn auch vielleicht Tiroler, doch jedenfalls unter direktem oberdeutschen Einflusse stand. Es sei mir daher gestattet, auch hierüber einige Bemerkungen zu machen, indem dadurch das Bild der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mächtig in Tirol eindringenden oberdeutschen Einflüsse noch weiter ergänzt wird.[2*])

Diese im Kapitelsaal des Stifts Wilten befindlichen Tafeln, vier an der Zahl (Höhe 1,58 m, Breite 1,30 m), welche die Verkündigung, Geburt Christi, Darstellung im Tempel und den Tod Marias zum Gegenstand haben, sind Teile eines ehemaligen Flügelaltars, der eigens für das Stift Wilten errichtet wurde, wie aus der Abbildung von Statuen der zwei Schutzheiligen des Klosters, der hl. Laurentius und Stephanus, auf Konsolen an einer Mauer im Hintergrund des Bildes der Verkündigung hervorgeht. Dieser Altar wurde jedenfalls zur Zeit des Abtes Alexius Stoll (1470—92) hergestellt, welcher (Brunners Chorherrenbuch zufolge) vieles für die Wiederherstellung und künstlerische Aus-

[1]) Zingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmale in den Hohenzollernschen Landen. Tafel bei S. 200. (Stuttgart 1896.)

[2*]) Die hier ursprünglich folgenden Ausführungen über diese Bilder habe ich im Folgenden, auf Grund meiner weiteren, im Jahrgang 1903 der „Kunsthist. Gesellsch. für photographische Publikationen" veröffentlichten Studien über diesen Gegenstand ergänzt.

schmückung der Stiftskirche tat, und aus dessen Zeit der größte Teil der älteren Gemälde stammen soll, welche jetzt die Galerie des Klosters schmücken.

Es ist also als wahrscheinlich anzunehmen, daß die Marienbilder aus einer örtlichen Werkstätte stammen, sei es, daß dieselbe im Kloster selbst, bzw. in Wilten, oder in Innsbruck sich befand.

Mit der Zeit der Entstehung unter dem genannten Abt, also zwischen 1470 bis 1492, stimmt auch ihr Stilcharakter, der ihnen bei aller Handwerksmäßigkeit ihrer Ausführung doch deutlich aufgeprägt ist, vollkommen überein. Neben dem ausgeprägten deutsch-flandrischen Charakter des Faltenwurfs, der auf oberdeutsche Einflüsse hinweist, die sich nur zu genau auf Kosten ihrer Originalität in denselben nachweisen lassen, verraten uns manche Eigentümlichkeiten derselben, daß deren Urheber auch die Werke der gleichzeitigen südtirolischen Kunst, d. h. der Brixner und Pacherschen Malerschulen nicht fremd waren. Er hat die Kühnheit, mit der perspektivischen Raumvertiefung in architektonisch gegliederten Innenräumen, sowie in städtischen und landschaftlichen Fernsichten mit diesen Schulen zu wetteifern, ohne doch eine Ahnung von perspektivischer Zeichnung und Verjüngung zu besitzen, wie sich leicht an zahlreichen Einzelheiten an beistehenden Abbildungen verfolgen läßt. Allerdings waren, abgesehen von Michael Pacher selbst, auch nicht alle seine Schüler und von ihm berührten Zeitgenossen Meister in der Wissenschaft der Perspektive. Worin der Künstler des Wiltner Marienlebens aber sich noch besonders abhängig von der südtirolischen Malerei erweist, das ist die tiefe, kräftige Färbung sowie die reichliche Verwendung prächtiger Goldbrokatmuster für Gewänder, Decken und für die Hintergründe statt des Himmels.

Die tiefe gesättigte Harmonie und Kraft der Farben ist auch ein wesentlicher Vorzug dieser im übrigen sich weder durch Richtigkeit der Zeichnung noch Ursprünglichkeit der Erfindung auszeichnenden Gemälde, deren Hauptfiguren sich ihrer Mehrzahl nach als allzugetreue Kopien nach bekannten Vorbildern feststellen lassen. Um diesen Nachweis zu liefern, mögen jetzt die einzelnen dieser Bilder einer kurzen Betrachtung unterzogen werden.[1])

Die Verkündigung (Abb. 82).

Der Engel Gabriel erscheint in weißem Gewande mit rotem, grün gefüttertem Mantel, während Maria von einem dunkelblauen, fast schwarzen Mantel mit goldgestickten Säumen umhüllt ist und auf einem Brokatteppich vor ihrem Gebetpult kniet, auf welchem unter dem Gebetbuch gleichfalls eine Damastdecke liegt. Im Hintergrund der Gruppe sieht man zwischen zwei rötlichen Mauerpfeilern mit den steinfarbenen Figuren der Schutzheiligen des Klosters auf schlecht gezeichneten Konsolen das Innere einer gotischen Kirche sich öffnen. Rechts sieht man in der Höhe der Fensterbrüstung sich eine Straße längs einer ummauerten Stadt ausdehnen, in welcher die Szene der Heimsuchung dargestellt ist. Links oben erscheint Gottvater in einer Strahlenglorie in purpurnem Gewande; von ihm aus schwebt das Kind zu Maria nieder.

Für die Figur des Engels hat der Maler den Stich Martin Schongauers (B. 1) nicht bloß zu Rate gezogen, sondern sowohl in der Art der Drapierung fast bis auf jede einzelne Falte wie auch in der Form der Flügel, der Haltung und Form der Finger,

[1]) Bezüglich ihres Verhältnisses zur südtirolischen Kunst schon kurz erwähnt in meiner Schrift: Die Brixner Malerschulen usw., Innsbruck 1891 (siehe oben S. 123).

der Bewegung der Bandrolle am Kreuz ängstlich genau kopiert, so gut es ihm gelingen wollte.

Dabei hat er freilich die Nebensachen, wie das Kreuz über der Stirne des Engels, das Pektorale, das Szepter und die Bandrolle, in ungeschickter Weise vergrößert und außerdem die Ärmel des Engels mit einer goldgestickten Borte verziert, die bei Schongauer fehlt.

Für die Madonna der Verkündigung hat dagegen der Wiltner Maler den Stich Martin Schongauers (Bartsch 3) in derselben wörtlichen und geistlosen Weise kopiert, wie wir sie beim Engel wahrnehmen. Selbst die Form und Haltung der Finger ist so genau wie möglich nachgeahmt, nur der Kopf ist beim Wiltner Bild etwas mehr geneigt. Auch in der Bildung und dem Ausdruck der Köpfe beider Figuren hat der Wiltner Maler die Anmut und Feinheit seiner Vorbilder nicht nachzugestalten vermocht, sondern konnte sich von der ihm gewohnten harten und fehlerhaften Typenbildung nicht freimachen. Dafür hat er in einer Überfülle von hart mit der Pinselspitze gezogenen Linien sein Vorbild zu überbieten gesucht und tat sich offenbar darauf wie auf den gestickten, mit Perlen besetzten Goldsaum und den Stirnschmuck der Madonna viel zugute.

Abb. 82 Mariä Verkündigung Bildtafel im Kloster Wilten (Phot. Hoefle, Augsburg)

Sogar für Gottvater hat der Wiltner Maler den Stich Schongauers (B. 3) sichtlich benutzt, während er die hl. Taube nach tirolischer (und oberitalienischer) Art durch das Kind ersetzte.

Für die Heimsuchung auf demselben Bilde ist es mir zwar vorläufig nicht gelungen, das genaue Vorbild ausfindig zu machen, doch dürfte die Gruppe wohl auch irgendwoher entnommen sein.

Da die Verkündigung Schongauers (Bartsch 3) zu den spätesten Stichen des 1488 verstorbenen Meisters gehört und kurz vor der ersten Kopie danach im Jahre 1485 entstanden sein dürfte, so würde für die Entstehung des Wiltner Bildes der Zeitraum von ca. 1485—92 offen bleiben.

Geburt Christi (Abb. 83).

Auch für dieses Bild hat der Maler die Gestalt der in dunkelblauem Kleid, mit weißem Schleier vor dem Kind knieenden Maria dem Stich Schongauers (B. 5), so genau es ihm möglich war, entlehnt. Dies gilt sowohl von der ganzen Stellung und Handhaltung wie von jedem einzelnen Faltenmotiv des Kleides und des außen über den linken Arm gezogenen Kopftuches, ebenso vom Kinde und vom Gewandzipfel, auf dem es liegt. Auch hier bestehen die Änderungen, welche der Maler einführte, im wesentlichen nur in dem Gewandsaum der Madonna und im Nimbus des Kindes.

Abb. 83 Geburt Christi Bildtafel im Kloster Wilten (Phot. Hoefle, Augsburg)

Joseph, der, hinter der Madonna sitzend, sein hellrotes Untergewand auszieht und über die beiden bloßen Beine streift, zeigt dagegen eine wohl kaum zufällige Übereinstimmung mit derselben Gestalt auf der Geburt Christi des Mültscherschen Altares in Sterzing (siehe Abb. 76), wenn auch in diesem Falle der Wiltner kleine Änderungen vorgenommen hat. Schon dieser Umstand weist darauf hin, daß der Maler dieser Bilder sich auch in Südtirol umgeschaut hat.

Das Kind ist von einem Chor lieblicher Engel in roten und weißen Gewändern umgeben. Während Marias Fleischton licht ist, erscheint derjenige Josephs tief rötlich. Im Hintergrund sieht man in einer malerischen Landschaft mit einem Fluß, einer Brücke und Festungswerken kleine, flott und keck skizzierte, wenn auch kindlich gezeichnete Züge geharnischter Ritter vom Gefolge der hl. Drei Könige nahen. Der gänzliche Mangel an perspektivischem Gefühl verrät sich auf diesem Bilde besonders in der kleinen Figur, welche, an die Mauerbrüstung gelehnt, der heiligen Szene zuschaut.

Darbringung im Tempel (Abb. 84).

Maria erscheint in demselben dunkelblauen Mantel mit perlengestickter Goldborte wie auf den übrigen Bildern. Sie hält das Kind dem Priester Simeon

entgegen, der in goldrotem Brokatgewand mit weißem Kopftuch auftritt. Infolge eines perspektivischen Fehlers sitzt das Kind auf dem Altartisch, der doch in beträchtlicher Entfernung hinter Maria steht, wie aus den Bodenfliesen ersichtlich ist. Im Hintergrunde neben dem Altar steht Hanna mit den Opfertauben. Der Raum ist als Kapelle mit Gemälden an den Seitenwänden dargestellt, das eine zeigt den Kindermord, das andere die Flucht nach Ägypten. Das Vorbild für die Darbringung ist mir nicht bekannt; die schreitende Bewegung des Simeon mit dem vorgesetzten linken Bein findet sich jedoch in ähnlicher Weise auf einem Gemälde der Darbringung von ca. 1432 im Kloster Wilten (Abb. 63a S. 173), welche dem Maler der jetzt in Rede stehenden Darstellung selbstverständlich bekannt war. Dagegen ist die Ruhe auf der Flucht des rechtseitigen Wandbildes wieder eine ziemlich genaue Kopie nach Schongauers Stich (Bartsch 7).

Abb. 84 Darbringung Bildtafel im Kloster Wilten
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Tod der Maria (Abb. 85).

Auch dieses Bild ist in kräftigen, tiefen, satten Farben, im Wechsel mit weißen Tüchern und Gewändern, sowie mit Goldbrokaten und Stickereien gehalten. Im übrigen ist die Komposition hinsichtlich der Gruppierung sowie der Bewegungsmotive und des Faltenwurfs der einzelnen Figuren wieder eine fast sklavische Kopie nach Schongauers Stich (Bartsch 35). Diese Wahrnehmung gibt mir den Anlaß, einige Nachträge in bezug auf den schon mehrfach erörterten und nachgewiesenen Einfluß der Schongauerschen Stiche auf oberdeutsche Maler zu liefern[1]), der sich, wie wir sehen werden, nicht bloß auf Oberschwaben, sondern auch auf Tirol und Bayern ausdehnte.

Der Tod der Maria in Wilten ist eine noch viel getreuere Nachahmung des Schongauerschen Stiches, als das ohne Grund dem Zeitblom (von D. Burckhardt[2])

[1]) Vgl. D. Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888.
Dr. Probst, Über Einwirkungen des Kupferstichwerkes von M. Schongauer auf oberschwäbische Meister. (Mitt. d. Vereins f. Kunst u. Altertum in Ulm u. Oberschwaben, 1893, Heft 4.)
[2]) D. Burckhardt, a. a. O. S. 86.

eher dem Ludwig Schongauer) zugeschriebene Gemälde desselben Gegenstandes im Dom von Augsburg, welches samt drei anderen Bildern derselben Hand mit Szenen aus dem Marienleben, aus der Pfarrkirche von Knöringen bei Burgau stammt. Wenn daher Burckhardt und Probst das Gemälde in Augsburg ohne

Abb. 85 Tod Marias im Stift Wilten
(Oberbayr. Archiv. 1896)

weiteres als Kopie nach Martin Schongauers Stich bezeichnen, so gehen sie etwas zu weit, wie eine Vergleichung leicht dartut.[1]) Ohne daß hierauf eingetreten werden kann, seien vielmehr nur die überraschenden Übereinstimmungen zwischen dem Wiltner Bild und Schongauers Stich kurz angedeutet, welche zum

[1]) Vgl. Schongauers Stich (Reproduktion Obernetter) mit der Photographie des Augsburger Gemäldes von F. Hoefle.

Teil bis in die einzelnen Motive des Faltenwurfs gehen und uns zeigen, mit welcher Naivität die Maler damaliger Zeit sich die Motive von andern borgten.

Die schräg ins Bild hineinliegende Madonna mit dem hochaufgerichteten Oberleib und dem durchs Kissen gestützten Kopf, mit dem Kopftuch, welches ihr Oberhaupt bedeckt und auf ihre rechte Schulter fällt, wo sie es mit der linken, quer vorgestreckten Hand hält, während den linksseitigen Zipfel ein Apostel aufhebt, — alles dies sowie auch der Lockenfall Marias ist auf dem Schongauerschen Stich und dem Wiltner Bild fast völlig gleich. Ebenso die Art, wie Johannes sich an der linken Seite Marias vorbeugt, mit der Linken eine Kerze unten stützt, mit der Rechten sie oben hält, während zwischen seinen Händen Marias rechte Hand querüber danach greift.

Die übrigen Apostel rechts von Maria (für den Beschauer) weichen auf dem Wiltner Bild (abgesehen von den gänzlich verschiedenen Kopfformen) auch in der Gruppierung vom Schongauerschen Stiche wesentlich ab. Zwar ist die Gestalt und Bewegung des Petrus, selbst seine Tracht mit den sich kreuzenden Bändern auf der Brust auf dem Wiltner Bild dem Stich ziemlich wörtlich entlehnt, doch ist hier Petrus *vor* Johannes, auf dem Stich *hinter* ihm. Ebenso haben die beiden anderen Apostel im Hintergrund auf dem Bild ihre Stellung verändert; ferner ist der vordere Apostel rechts in seiner Stellung und Bewegung wesentlich abweichend von der entsprechenden Figur des Stiches, der hier neben dem Bett steht und die Hände ringt, während auf unserem Bilde der entsprechende Apostel unten am Bett aufrecht steht und in einem Gebetbuch liest. Merkwürdigerweise erinnert dieser Apostel in seiner Stellung und Handlung mehr an eine Figur an derselben Stelle auf dem *Hersbrucker* Flügelaltar des Michael Wohlgemuth, der um 1479 entstanden ist. Zugleich ist es auffallend, daß das *weiße Gewand*, welches dieser Apostel auf dem Bilde Wohlgemuths trägt, in dem Wiltner Bild auf den links knieenden Apostel übertragen ist, so daß man fast vermuten möchte, der Wiltner Maler habe das Hersbrucker Bild gekannt, obwohl er sich im übrigen nicht daran, sondern an Schongauers Stich hielt. Dagegen lehnt sich der Wiltner Meister wieder ganz an Schongauer an in der Gruppe der links im Vordergrund knieenden zwei Apostel (von denen der vordere das Motiv des schräg von hinten gesehenen und lesenden Apostels auf dem Bilde in Sterzing und dem der Lyversbergschen Passion in Nürnberg wiederholt). Bei Schongauer wie in Wilten ist jedoch das eine Bein des vorderen bis über die Wade entblößt, vom andern sieht man den nackten Fuß. Die Art, wie der vordere im Buch mit der rechten Hand blättert, die linke darauf legt, wie der andere seinen Arm um den Leib des vorderen legt, sich vorbeugt und die Hand mit dem Doppelglas aufs Buch legt, ja sogar die Faltenmotive stimmen fast wörtlich auf dem Schongauerschen Stich wie auf dem Wiltner Bild überein, während auf dem Augsburger Bild hier wie bei den vorher erwähnten Gruppen größere Abweichungen vom Stich vorkommen. Der einzige Unterschied, der in bezug auf die zuletzt erwähnte Gruppe zwischen dem Schongauerschen Stich und dem Wiltner Bild besteht, beschränkt sich auf eine Verschiedenheit der Köpfe sowie darauf, daß der Wiltner Maler das Kreuz in der Hand des hinteren Apostels weggelassen hat.

Auch die rückwärtigen fünf Apostel links von Maria stimmen in ihrer Gruppierung und Handlung auf dem Wiltner Bild und dem Schongauerschen Stich im wesentlichen überein.

Wegen des auf dem Wiltner Bilde knapp begrenzten Raumes sind auf demselben auch der Thronhimmel des Bettes sowie der große Standleuchter des

Schongauerschen Stiches weggefallen und der Hintergrund teils durch Mauerwerk, teils gepreßten Goldgrund abgeschlossen. Abweichend vom Stich und übereinstimmend mit dem Augsburger Bild ist sodann der Umstand, daß auf dem Wiltner Bild das Kopfkissen Marias karriert ist, und sie einen Nimbus hat, der auf dem Stich fehlt.

In den Kopftypen weicht auch dieses Bild des Wiltner Meisters gänzlich von denjenigen des Schongauerschen Stiches ab, und man kann nicht verkennen, daß ersteres besonders in den Männerköpfen durch einen gewissen großartigen Zug — allerdings bei geringerer Feinheit der Durchbildung — den Stich übertrifft, ein Zug, der uns zum Teil wieder an den rechtsseitigen Apostelkopf auf dem Hersbrucker Bild des Wohlgemuth erinnert.

Ein anderes Bild der schwäbischen Schule, welches von demselben Schongauerschen Stiche abhängig ist, worauf unseres Wissens noch nicht hingewiesen wurde, befindet sich in der Pfarrkirche von Diessen im Hohenzollernschen.[1]) Auch hier stimmen die Gruppen der Madonna und des Johannes sowie der beiden lesenden, das Buch an das Bett lehnenden Apostel, in den Motiven bis ins einzelne mit dem Schongauerschen Stich überein, nur daß Maria hier in umgekehrter Richtung durchs Bild liegt. Auch die links im Hintergrund auf dem Schongauerschen Stich dargestellte Apostelgruppe, von welcher der vorderste ein Rauchfaß hält, ist in das Diessener Bild übertragen worden, aber ebenfalls auf die andere Seite, während die beiden lesenden Apostel ihre Stelle behielten. Ein vor Marias Bett knieender und die Hände verschränkender Apostel in Profil mit bärtigem, stumpfnasigem Gesicht sieht fast wie eine Entlehnung von Wohlgemuths Bild in Hersbruck aus, wo eine ganz ähnlich bewegte und charakterisierte Figur (mit Kapuze) am Bette Marias kniet.[2]) Doch kommt dieselbe Figur, jedoch mit edlerem Kopf, auch auf Schongauers Stich vor.

Ein später Nachklang der Schongauerschen Komposition findet sich sogar auf einem Bilde des Todes der Maria in der St. Zenokirche zu Berchtesgaden von 1516. Hier sehen wir den vorderen lesenden Apostel mit kleinen Veränderungen dem Schongauerschen Stich entlehnt und ebenso Maria, welche auf dem Berchtesgadener Bild zwar mehr in Vorderansicht dargestellt ist, aber doch in ihren Handbewegungen eine offenbare Anlehnung an Schongauers Stich verrät. Dasselbe gilt von dem ihr die Kerze reichenden Apostel.

Zur Bestätigung der Annahme, daß die vier Bilder in Wilten aus dem Marienleben trotz ihrer südtirolischen Farbenhaltung und kraftvollen Typenbildung und trotz ihrer Anlehnung an oberdeutsche Vorbilder, dennoch in Wilten oder Innsbruck selbst für das Wiltner Stift hergestellt worden seien, kommt außer der schon erwähnten Darstellung der Schutzheiligen dieses Stiftes auf dem Verkündigungsbild noch der Umstand hinzu, daß sich im nämlichen Kloster noch andere Tafelbilder befinden, welche mit den eben besprochenen sowohl in der Farbenhaltung, wie im Stil eine unleugbare Verwandtschaft zeigen, so daß sie zwar nicht vom nämlichen Meister, aber doch aus der nämlichen Werkstatt oder Schule zu stammen scheinen. Es sind dies vier andere, ungefähr gleich große Bilder, ebenfalls im Kloster Wilten, von denen zwei die Ursulalegende, zwei andere Heilige Frauen zum Gegenstand haben.

---

[1]) Zingeler und Laur, a. a. O., Tafel zu S. 56.

[2]) Diese Figur läßt fast vermuten, daß auch Wohlgemuths Bild von Schongauer beeinflußt sei, wie denn auch die stumpfnasigen Typen Schongauers Werkstatt nicht fremd waren. Vergleiche die vorderste Figur rechts auf dem Augsburger Tode Marias, sowie eine ähnliche, die Hand übers Gesicht haltende Figur auf Christi Himmelfahrt in Kolmar.

Auf dem einen der letzteren nun ist der 1492 verstorbene Abt von Wilten, Alexius Stoll, als Stifter knieend dargestellt mit seinem und dem Wappen des Stiftes vor ihm, während auf dem anderen Gemälde im Hintergrunde die Pfarrkirche und das Kloster Wilten mit der Stiftskirche in ihrer damaligen Gestalt abgebildet sind.

Auch in ihnen macht sich das deutsch-flandrische Element entschieden geltend, während zugleich doch auch die Eigentümlichkeiten der Brixner Schule, das gesättigte Kolorit, die kräftige Modellierung und Charakteristik der Männerköpfe, sowie die Behandlungsweise der landschaftlichen Hintergründe an denselben wahrzunehmen sind. Auf zwei zusammengehörigen Tafeln dieser Gruppe ist die Legende der hl. Ursula dargestellt (Höhe 1,39 m, Breite 1,10 m). Auf dem einen Bild ist ihre Landung in Rom geschildert und wie sie vom Papst Cyriacus, dem Kardinal Vimanius, einem Bischof und Gefolge empfangen wird. (Abb. 86.) Der Papst trägt einen schwarzen Priestermantel mit perlengestickten Säumen, im übrigen herrscht in den Gewandfarben tiefes Kirschrot und Dunkelgrün vor. Die Köpfe der Männer sind fleischig modelliert, im Ton rötlichbraun, die Jungfrauen zeigen eine lichtere, gelbliche Gesichtsfarbe mit grauen Schatten. Ihre Augen sind dunkel, von großen Deckeln überwölbt; der Mund ist klein, bei einigen etwas mürrisch, die Nasen etwas schräg vorspringend, das Kinn spitz und kurz, das Gesicht oval. Lange Locken, deren Lichter in gelben, schön gezeichneten Kurven pastos auf die hellbraune Untermalung aufgesetzt sind, umwallen ihr Antlitz. Im Hintergrund sieht man Wasser, Inseln und Berge. Die Häuser und Mauern Roms, rechts im Mittelgrund, sind in grauen, weißen, roten Tönen gehalten.

Abb. 86 Landung der hl. Ursula in Rom Bildtafel im Kloster Wilten (Phot. Hoefle, Augsburg)

Das zweite Bild zeigt das Martyrium der hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, dem Papst und dem Kardinal. (Abb. 87.) Ersterer hängt bereits tot mit dem Kopf nach unten am Vorderteil des Schiffes heraus, ebenso stürzt ein zweiter Mann, unmittelbar vor der Heiligen, in bauschigem Gewand kopfüber ins Meer,

in welches er von einem Soldaten am Ufer mit einem Doppelhaken hineingezogen wird. Letzterer erinnert an den Mann mit dem Doppelhaken auf dem Bild des Martyriums der hl. Katharina zu Neustift. Der Kardinal steht noch betend an der linken Seite der Heiligen, in seinem bartlosen, fein charakterisierten Kopf mit den niedergeschlagenen Augen glaubt man einen Einfluß von Pachers Auffassungsweise zu erkennen. Ursula steht erhöht, die Krone tragend, inmitten des Schiffes und faltet betend die Hände, hinter ihr tun ihre Begleiterinnen desgleichen, in deren Gesichtern sich die Angst ausprägt, während Ursula ernst und gelassen ihrem Schicksal entgegensieht. Außer dem schon genannten stehen noch vier Soldaten, zum Teil in bunter enganliegender Tracht, der eine gepanzert, am Ufer, der eine spannt knieend mit einer Winde seine Armbrust (genau in derselben Stellung wie nachmals Holbein d. Ä. auf seinem Sebastiansaltar einen armbrustspannenden Soldaten darstellt), zwei Schützen legen eben auf die Jungfrauen mit ihrer Armbrust an, der vierte will eben einen Bogen spannen. Ein Anführer mit spitzer Mütze und langem Talar steht zur Seite und fällt durch seinen gewaltigen Kopf auf, während ein Matrose, der vom Schiffmast ins Meer springt, um sich zu retten, wiederum wie ein Floh verjüngt erscheint. Rechts im Hintergrund ist eine Stadt mit rosig weißen Mauern und roten Dächern auf grünem Hügel, geradeaus das Meer von zahlreichen mondsichelartigen Schiffen belebt, während eine Anzahl kegelförmiger Berginseln aus dem Meere hervortauchen und zum Teil mit Städten und Gebäuden besetzt sind. Der Himmel ist blau und verdunkelt sich nach oben (wie auf den Bildern der Apostelteilung in Wilten).

Abb. 87 Tod der hl. Ursula Bildtafel im Kloster Wilten
(Phot. Hoefle, Augsburg)

Offenbar von demselben Meister stammen sodann zwei Gemälde im roten Saal des Klosters Wilten, welche die Madonna mit dem Kind, umgeben von zehn hl. Jungfrauen, sowie Anna selbdritt, ebenfalls im Kreise von zehn hl. Jungfrauen, darstellen. (Holztafeln, Höhe 1,40 m, Breite 1,08 m.) Eine jede der hl. Jungfrauen ist durch ein Schriftband, welches sie hält, nach ihrem Namen bezeichnet. — Auf dem erstgenannten der Gemälde ist außerdem links vorn ein

knieender Abt des Klosters Wilten zu sehen, welcher sich der Fürbitte der Madonna empfiehlt. Vor ihm stehen, auf dem Saum seines Gewandes, drei Wappenschilde, mit dem Rost des hl. Laurentius, den drei Steinen des hl. Stephan (die Abzeichen der hl. Patrone des Klosters) sowie einem Pfeil zwischen zwei Sternen, dem Wappen des Abtes Alexius Stoll, welcher im Jahre 1492 starb. Auf dem Gemälde der Anna selbdritt (Abb. 88) sieht man im Vordergrunde links vor der hl. Juliana einen kleinen Teufel stehen, indem dieser nach der Legende, in Gestalt eines Engels, vergebens versucht hatte, sie vom christlichen Glauben abzubringen.

Abb. 88 Anna selbdritt und hl. Frauen Stift Wilten (Zeitschr. d. Ferd. 1891)

Sowohl im kräftigen Farbenton, bei vorherrschendem Rot und Grün in den Gewändern, wie im bauschigknittrigen Faltenwurf dieser letzteren, sodann in der etwas hölzernen Zeichnung der langen Hände, in der stereotypen Kopfbildung der Frauen, endlich in der Behandlung der mit Gebirgen, Flüssen, Klöstern, Städten und Schlössern belebten Landschaften stimmen diese beiden Gemälde stilistisch völlig mit denen der hl. Ursula überein, so daß sie, obwohl ihr Kolorit etwas einförmiger und trüber ist als auf letzteren, doch unzweifelhaft aus derselben Werkstatt und vielleicht von demselben Altar stammen wie diese.

Aus allem geht hervor, daß diese acht Bilder aus der Werkstatt eines Malers stammen, der in Wilten oder Innsbruck ansässig war und trotz seiner Anlehnung an Schongauersche Kompositionen doch auch speziell tirolische Eigenschaften besaß und wahrscheinlich ein Tiroler gewesen sein dürfte.

Jedenfalls werfen diese Bilder ein weiteres Licht auf die Einwirkungen von Oberdeutschland her auf die tirolische Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahr-

hunderts und auf die eigentümlichen Kreuzungen solcher Einflüsse mit der einheimisch tirolischen Auffassung und Kunstweise.

VIII.

Diese Einflüsse und Kreuzungen machen sich auch in den Gemälden Michael Pachers selbst, des hervorragendsten Vertreters der damaligen tirolischen Malerei, sowie in den zahlreichen Arbeiten seiner Werkstatt geltend, wenn auch bei ihm und seinen Genossen gleichzeitig ein neuer, italienischer Anstoß schwer in die Wagschale fällt, der von der herben, plastisch-anatomischen, sowie perspektivischen Darstellungsweise eines Squarcione, Mantegna und seiner oberitalienischen Nachahmer ausgeht.

Hiermit lenken wir wieder zur Betrachtung der tirolischen Gemälde in Freising ein.

Ein großes Tafelgemälde auf Fichtenholz in Tempera und Öl (1,60 m breit, 1,97 m hoch), welches die Taufe Christi darstellt und gegenwärtig in der erzbischöflichen Wohnung in Freising hängt, wurde ebenfalls von Pfarrer Gotthart dem Klerikalseminar geschenkt und von ihm in Brixen erworben.[1])

Der auf der Rückseite befindlichen Inschrift zufolge wurde dasselbe im Jahre 1483 von Friedrich Pacher für die Spitalverwaltung von Brixen vollendet. Die oben mitgeteilte Abbildung (Abb. 7 S. 17) dieses Gemäldes gestattet mir um so eher, auf eine eingehende Beschreibung zu verzichten, als dieselbe schon wiederholt unternommen wurde.[2]) [2*])

Es genüge hier nur besonders hervorzuheben, wie deutlich dieses beglaubigte Gemälde des Friedrich Pacher ihn als die geringere Kraft gegenüber seinem großen Bruder Michael zeigt, dessen stilistische Bestrebungen bei jenem in unfreier und übertriebener Weise zutage treten. Abgesehen vom Kolorit, dessen einst jedenfalls vorhandene Vorzüge tiefer, kräftiger Tönung durch neuere Restaurierungen gelitten haben, fallen uns allerlei Mängel und Härten an diesem Bilde in die Augen, durch welche sich Friedrich Pacher nicht zu seinem Vorteil von seinem Bruder unterscheidet. Der Kopf Christi mit dem kleinen Mund, der langen Nase, den krampfhaft aufgezogenen Brauen und blöden Augen befriedigt keineswegs unser Schönheitsgefühl, während die Zeichnung und Modellierung des nackten Körpers, die italienischen Einfluß verraten, besser gelungen sind, trotz der etwas verzogenen Schulterstellung. An Johannes ist der Arm und die Hand wulstig, ohne feineres Detailstudium geformt. Auch an ihm fallen die harten, verzerrten Züge auf, ebenso wie bei den Engeln die schiefe Mundstellung stört. Charakteristisch ist auch die bucklige Haltung beider Gestalten.

Auf Grund einer neueren Besichtigung dieses Gemäldes und einer genauen Vergleichung desselben mit anderen Erzeugnissen der Werkstatt Michael Pachers glaubt Verfasser nun teils in Bestätigung schon früher von ihm geäußerter Ansichten, teils in Ergänzung hierzu eine Reihe von Arbeiten bezeichnen zu können, welche dem Stile Friedrich Pachers sehr nahe stehen, und wenn sie auch nicht durchwegs und unbedingt ihm selbst zuzuweisen sein sollten, jedenfalls aus seiner Werkstatt hervorgegangen oder unter seinem Einfluß entstanden sind.

[1]) Inventar Nr. 29, bei Meßmer (Mitteil. der k. k. Z.-K. XI S. XLV) unter Nr. 20 angeführt. Ebendort S. XLV auch die lange Inschrift auf der Rückseite des Bildes.

[2]) Meßmer, op. cit. — Dahlke, Michael Pacher, Repert. für Kunstw. VIII. (1885). — Semper, Die Brixner Malerschulen usw., S. 17 ff.

[2*]) In meiner Veröffentlichung: „Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrh.“, Innsbruck 1902, befindet sich auf Blatt IV eine Lichtdruck-Abbildung dieser Taufe Christi.

Schon früher wies ich auf Grund des Gemäldes der Taufe Christi in Freising auch in den acht Gemälden aus dem Leben Christi an den Innenseiten der Außenflügel und den Außenseiten der Innenflügel des Altars zu Sankt Wolfgang eine Mitwirkung oder Einwirkung Friedrich Pachers nach[1]) und kann diese Ansicht jetzt nur bestätigen. Bezüglich der Gemälde der Verkündigung an den Außenseiten der Flügel des Altars von Klerant bei Brixen sowie des Kindermordes an der Predella desselben Altars (von 1484) war ich bisher nicht in der Lage, meine früher geäußerte Vermutung, dieselben seien ebenfalls Werke Friedrich Pachers, neuerdings an Ort und Stelle zu prüfen, und muß deshalb hier auf meine frühere diesbezügliche Äußerung verweisen.[2])

Wenn wir uns nun aber mit genauer Berücksichtigung der oben an der Taufe Christi von Friedrich Pacher hervorgehobenen Eigentümlichkeiten noch weiter unter den tirolischen Gemälden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts umsehen, so finden wir dieselben Züge, wenn auch in noch härterer, urwüchsigerer Weise, auch an den fünf Gemälden aus der Katharinenlegende im Kloster Neustift bei Brixen (siehe Abb. 1—5), welche ich früher einem derben Vorläufer der Pacherschule, d. h. einem unbekannten Brixner Maler zuschrieb, der bereits eine ähnliche Mischung aus deutschflandrischen und mantegnesken Elementen in seinen Werken vereinigte, wie später Michael Pacher, nur noch in viel herberer, roherer Weise. Michael Pacher wäre gewissermaßen aus der durch diese Gemälde vertretenen Brixner Schule hervorgegangen. Obwohl ich nun auch jetzt noch der Ansicht bin, daß in Brixen die Ausgangspunkte dieser Richtung zu suchen sind, so steht für mich jetzt doch jedenfalls so viel fest, daß die Gemälde des Katharinenzyklus in Neustift (und somit auch der damit verwandte Barbarazyklus)[3])[3*]) unmittelbar mit Friedrich Pacher zusammenhängen und aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß er der Ältere unter den Brüdern und, wenn nicht der Begründer des Pacherschen Stiles, so doch derjenige gewesen sei, der seine ältere, unreifere, im Werden begriffene Entwicklungsstufe vertreten und auch späterhin, als Michael schon die Höhe seines Stiles erreicht hatte, bis zu einem gewissen Grade beibehalten habe. Michael Pachers Stil dürfte aus ähnlichen Anfängen hervorgegangen sein, aus denen er jedoch vermöge seines größeren künstlerischen Genies zu einer ausgeglicheneren, großartigeren Kunstweise emporddrang. Jedenfalls kann diese ältere Stufe, wie sie der Katharinenzyklus vertritt, nicht aus einer rückbildenden Zersetzung des Stiles Michael Pachers entstanden sein.[4*])

Ganz abgesehen von den platisch-anatomischen Tendenzen italienischen Ursprungs in Verbindung mit stark brüchigen Gewändern, Eigenschaften, die auf diesen Gemälden ebenso wie auf der Taufe Christi des Friedrich Pacher vorkommen, so weisen gewisse Übereinstimmungen in den Einzelheiten der Typenbildung zum Teil geradezu auf dieselbe Hand, zum Teil jedenfalls auf dieselbe Werkstatt hin, indem die Ausführung des Katharinenzyklus allerdings noch derber

[1]) Die Brixner Malerschulen, oben S. 27 ff.

[2]) Semper, Studien zur Kunstgeschichte Tirols. I. Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt. (Ferd.-Zeitschr. 1895, S. 342, Anm. 2, siehe unten S. 275.)

[3]) H. Semper, Die Brixner Malerschulen, S. 12 ff. oben.

[3*]) Meine in der ersten Auflage vorliegender Schrift an dieser Stelle geäußerten Ansichten habe ich hier zwar im wesentlichen beibehalten, doch etwas weniger individualisiert, indem ich mehr auf das, damals so übliche, Zusammenarbeiten mehrerer Kräfte ähnlicher oder gleicher Richtung Bedacht nahm.

[4*]) Wie R. Stiassny annimmt. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 25, Zeile 8 f. von oben.

und weniger geübt erscheint als die der Taufe Christi. Wir finden aber hier wie dort ganz die gleichen Mundbildungen mit den hohen und kurzen Lippen und den langen Mundwinkeln; dieselben aufgezogenen Brauen, dieselben langen Nasen mit einem Knopf an der Spitze[1]), dieselben schiefen Mundstellungen, dieselben Handbildungen mit dem langen, starken Zeigefinger.

An die Gemälde des Katharinenzyklus schließen sich nun aber wieder stilistisch aufs engste an die drei Tafelbilder auf Goldgrund im Germanischen Museum (wohin sie aus Bozen gelangten)[2]), welche die Heiligen Nikolaus, Johannes den Evangelisten (Abb. 89 und 90) und die Madonna darstellen. Hier finden wir nicht nur die-

Abb. 89 Hl. Nikolaus German. Museum in Nürnberg (Oberbayr. Archiv. 1896)

[1]) Für die gebogenen Hängenasen, wie sie auf dem Katharinenzyklus auch vorkommen, fand F. Pacher auf der Taufe Christi keine Verwendung, da er den anderen Typus offenbar für den edleren hielt.

[2]) Katalog der im German. Museum befindlichen Gemälde, 3. Aufl., 1893, Nr. 140—142. Fig. 89 und 90 sind nach Photographien von F. Hoefle in Augsburg hergestellt.

Abb. 90 Hl. Johannes, Ev. German. Museum in Nürnberg
(Oberbayr. Archiv. 1896)

selben Mundbildungen, bei den beiden Männern dieselben scharf und hart modellierten Gesichter, dieselben aufgezogenen Augenbrauen, sondern auch beide Arten von Nasen wieder wie auf dem Katharinenzyklus; beim hl. Nikolaus die stark gebogene und hängende, beim hl. Johannes die langgezogene, mit einer mittleren Schwellung und einem Endknopf versehene Nase (wie sie auch auf der Taufe Christi vorkommt). Auch die Hände mit den starken, eckig gebogenen Fingern und dem besonders langen, dicken Zeigefinger kommen hier wieder vor; ebenso die geduckten, buckligen Stellungen mit vorgeschobenen Köpfen, wie auf der Taufe Christi und dem Katharinenzyklus.

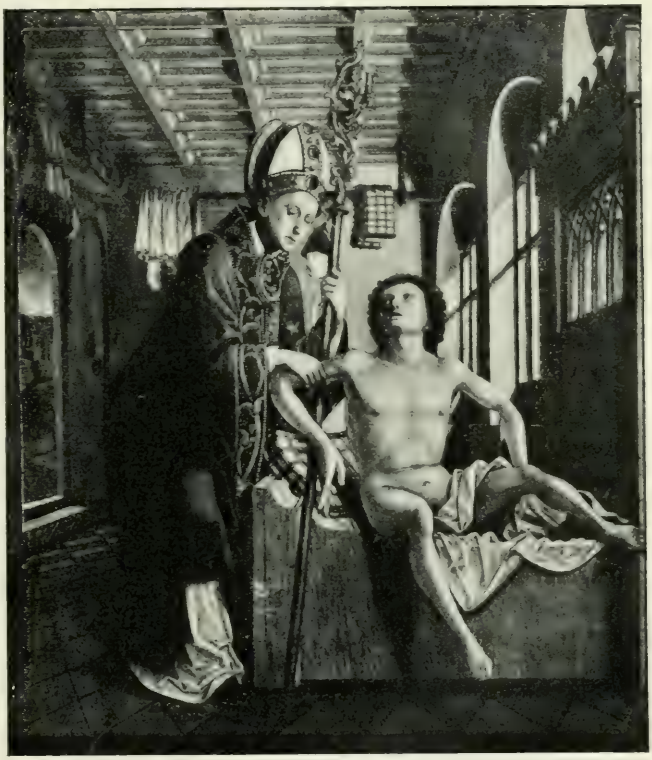


Abb. 91 Aus der Legende des hl. Wolfgang (in Augsburg)
Werkstatt des Michael Pacher

Die Nürnberger Madonna macht zwar einen im ganzen gefälligeren Eindruck als die meist verzerrten Frauenköpfe des Katharinenzyklus, zeigt aber doch denselben Grundtypus wie diese und ist überdies stark übermalt. Endlich ist auch auf den Bildern in Nürnberg der Faltenwurf äußerst knitterig, der Goldbrokat an den Gewändern in reicher Fülle verwendet, wie auf den Katharinenbildern.

Wenn in bezug auf Derbheit und wilde Übertreibung der kühnen, mantegneskenBewegungen und Verkürzungen, sowie der scharf und herb charakterisierten Köpfe, ebenso wie in den groben Zeichenfehlern der Katharinenzyklus am weitesten geht und deshalb als die früheste unter den bisher erwähnten Schöpfungen in der Art Friedrich Pachers anzunehmen ist, welcher sich ziemlich unmittelbar die drei Heiligenbilder in Nürnberg anschließen, so bilden dagegen die acht Gemälde aus Christi Leben am Flügelaltar in St. Wolfgang (1479—81) eine spätere Arbeit, bei welcher anscheinend noch ein anderer Geselle aus der Werkstatt Friedrichs beteiligt war, mit dessen Beihilfe, und zugleich unter der Zucht und Leitung seines maßvolleren, feiner empfindenden und künstlerisch weit überlegenen Bruders Michael, Friedrich einige der ärgsten Unarten und gröbsten Verstöße gemildert, wenn auch nicht ganz abgelegt hat, während die mantegneske Kühnheit in der anatomischen und perspektivischen Darstellung, sowie die urwüchsige Wildheit

und Kraft, die Friedrich Pacher sowie mehreren anderen unter seinem Einfluß stehenden Vertretern der Brixner Schule eigen sind, daneben keineswegs ganz verschwunden sind.

Auch die vier Gemälde aus der hl. Wolfgangslegende[1]), die von den Rückseiten der Tafeln mit den zwei Kirchenvätern von Michael Pacher in der k. Gemäldegalerie von Augsburg abgesägt wurden, können keine eigenhändigen Arbeiten Michaels sein, soviel auch von dessen kühner und kraftvoller Darstellungsweise in sie übergegangen ist. (Abb. 91.)

Daß diese Bilder von einer anderen, derberen Hand ausgeführt sind, als die vier Kirchenväter, ist ebenso klar, als manche stilistische Übereinstimmungen jener Bilder aus der Wolfgangslegende mit denen aus dem Leben Christi am St. Wolfgangsaltar nicht zu verkennen sind, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, der junge, bartlose Mann mit dem scharfgeschnittenen Profilkopf links auf dem Bilde der Disputation des hl. Wolfgang genau dieselben Züge, die mächtige gebogene Nase, das stark vorspringende Kinn, dieselbe Lockenfülle, ja sogar eine ähnliche, phantastische Kopfbedeckung zeigt wie der ebenfalls im Profil stehende junge Mann neben der Ehebrecherin auf dem Altar in St. Wolfgang. Daß aber die Gemälde der Wolfgangslegende in Augsburg auch wieder ähnliche Züge aufweisen wie der Katharinenzyklus, das bezeugen neben allgemeinen stilistischen Eigenschaften besonders auch wieder die pfahlartig gestreckten Zeigefinger von ungewöhnlicher Stärke und Länge, welche auf den Bildern der ersteren in ähnlicher Weise wie auf dem Katharinenzyklus vorkommen. Es dürfte also auch die Ausführung dieser Bilder von einem Gehilfen besorgt worden sein, welcher auch von Friedrich Pachers Richtung berührt worden war, wenn man nicht annehmen will, daß dieser selbst dabei beteiligt war.

Da aber die Gemälde der vier Kirchenväter, an deren Rückseiten sich die oben besprochenen Bilder der hl. Wolfgangslegende befinden, zweifellos eigenhändige Meisterwerke des Michael Pacher sind[2]), er somit gewiß auch in diesem Falle die Oberleitung des ganzen Altarwerkes hatte, so erklärt sich auch hier, wie beim Altar in St. Wolfgang, die größere Vollendung, als wir sie an der von Friedrich Pacher selbständig ausgeführten Taufe Christi in Freising finden.

Zum Schluß sei nochmals betont, daß bei Friedrich Pacher jene Mischung squarcionesker und mantegnesker mit oberdeutschen Elementen, die wir auch bei Michael Pacher wahrnehmen, noch viel herber und unvermittelter und insbesondere der italienische Einfluß bei ihm viel unverhüllter und vorherrschender erscheint als bei Michael, der schon eine weit selbständigere, individuellere Verarbeitung und geistige Beherrschung dieser Anregungen und Motive zeigt.

Aus diesem Grunde ist es unmöglich, etwa Friedrich Pachers Stil schlechtweg aus einer Nachahmung desjenigen seines Bruders abzuleiten, der eine viel reifere und fortgeschrittenere Stufe derselben Richtung zeigt, welche Friedrich Pacher vertritt. Der Ausgangspunkt des letzeren kann deshalb nicht bei Michael Pacher gesucht werden, vielmehr knüpften, wofern nicht das umgekehrte Verhältnis stattfand, entweder beide an eine ältere italienisierende Richtung der tirolischen Malerei an oder holten sich in verschiedener Weise, je nach ihrer Individualität, die italienischen Anregungen aus Italien selbst.

---

[1]) Daß diese vier, früher unrichtig gedeuteten Darstellungen der Legende des hl. Wolfgang entnommen sind, sowie daß die betreffenden Tafeln von einem Flügelaltar stammen, der um 1490 in der Allerheiligenkapelle des Domes von Brixen gestiftet wurde, hat K. Strompen im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XVIII, p. 114, nachgewiesen.

[2]) Wie ich schon 1887 in der Zeitschr. des Ferd. feststellte. (Vgl. oben S. 110, Exk. II.)

Daß aber eine solche mantegneske Richtung in Südtirol selbst auch neben und vielleicht vor den Brüdern Pacher bestanden habe und daß Brixen der Mittelpunkt einer solchen Richtung gewesen sei, dafür spricht nicht nur die Logik der südtirolischen Kunstentwicklung, wie wir sie früher schon kennen lernten, indem es nahe lag, daß auf die Einflüsse eines Altichieri, Stefano da Zevio und Pisano schließlich auch die der Schule des Squarcione und Mantegna folgten, sondern es sprechen dafür auch manche noch erhaltene Werke der Malerei (besonders im Kloster Neustift bei Brixen, sowie in Schleißheim[1]) und Augsburg, ferner im Ferdinandeum zu Innsbruck), welche eine ähnliche, stark italienisch beeinflußte Richtung zeigen, wie sie Friedrich Pacher vertritt und teilweise nicht jünger sein dürften als seine Werke. Andere dagegen, so z. B. die des Meisters M. R. oder des Meisters der v. Seppschen Heiligen, welche vorwiegend schon ins 16. Jahrhundert fallen, zeigen einen nicht minder kraftvoll-brutalen, von plastisch-perspektivischen Einflüssen Italiens bestimmten Stil, wie diejenigen Friedrich Pachers, ohne daß derselbe doch ausschließlich von ihm oder von Michael Pacher abgeleitet werden könnte, wiewohl letzterer auf den Meister M. R. in mancher Hinsicht seinen Einfluß ausübte.[2])

Besonders ist den meisten Werken dieser Brixner Malerschule vom Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts ein ungemein kräftiges, dabei harmonisches Kolorit eigen, in dem sich auch schon venetianische Einflüsse geltend machen, sowie eine breite, plastische Behandlung der menschlichen Gestalten, wie sie besonders in den späteren Werken des Meisters M. R. und auf verwandten Bildern in Schleißheim und Augsburg hervortritt.

IX.

Allmählich dringt jedoch, mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts, auch in die Brixner Malerschule, in welcher, trotz Sunter, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts das italienische Element wieder überhandgenommen hatte, abermals ein neuer Einfluß vom Norden herein, um so mehr, als Nordtirols Kunst damals ganz unter deutschem, vorwiegend schwäbischem Einfluß stand, außerdem aber jetzt auch die schwäbischen Wandermaler, ein Ivo[3]) und Bernhard Striegel, ein Hans Schäuffelin oder Schüler desselben[4]) und andere, selbst in Südtirol Werke ihrer Hand hinterließen. Sogar in Bruneck sehen wir neben dem Werk eines Schülers des Michael Pacher (dem Altarbild aus Uttenheim in der v. Vintlerschen Sammlung) Gemälde rein oberdeutschen Charakters entstehen. Als solche seien erwähnt das Freskobild einer symbolischen Kreuzigungsdarstellung in der Müllergasse, das in einem an Altdorfer gemahnenden Stil gehalten ist[5*]) und zwei Tafelbilder (Reste eines Flügelaltars aus Dietenheim bei Bruneck), welche an Hans Sies von Kulmbach erinnern, und von denen das eine (in der v. Vintlerschen Sammlung) den Tempelgang Marias, das andere (im Hause der Frau v. Klebelsberger) den Tod Marias darstellt. Diese Bilder lassen jeden-

[1]) Die dort, sowie in Augsburg befindlichen tirolischen Gemälde stammen zum großen Teil aus Neustift und Brixen.

[2]) Näheres über diese Brixner Malerschulen in meiner eingangs abgedruckten Schrift: „Die Brixner Malerschulen usw.“, S. 62 ff.

[3]) Flügelaltar von Tartsch im Vintschgau.

[4]) Gemälde am Flügelaltar des Hans Schnatterpeck in Lana. (Vgl. meine eingangs abgedruckte Schrift: „Die Brixner Malerschulen usw.“. Exkurs VI, S. 118 ff.)

[5*]) Diesem Urteil schließt sich Stiassny an. Vgl. dessen „Donaumalerei im 16. Jahrh.“. — (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1908, S. 432—433.)

falls Dürers Einfluß erkennen und sind vielleicht Werke desselben Ulrich Springinklee, der im Jahre 1525 die Trinkstube in Bruneck in rein deutschem Stil ausmalte und möglicherweise ein Bruder des Dürerschülers Hans Springinklee war.[1*])

Auch in Brixen treten neben den Ausläufern der mantegnesken Richtung und neben Schülern des Michael Pacher (wie z. B. dem Meister des hl. Augustin in Neustift) Künstler hervor, welche die koloristischen Vorzüge der Brixner und Pacherschen Schule mit neuen deutschen Einflüssen vereinigen. Unter ihnen läßt sich eine bestimmte Persönlichkeit, die sich jedenfalls eine hervorragende Stellung errang, noch mit ihrem Namen und mit einer Reihe ihrer Werke belegen.

Es ist dies der Maler Andre Haller von Brixen, von dem sich zwei bezeichnete Flügel eines Altars von 1513 im Ferdinandeum zu Innsbruck befinden (siehe Abb. 46 und 47), auf Grund deren es mir gelang, eine Anzahl weiterer Werke desselben Malers im Ferdinandeum sowie im Kloster Neustift und im Klerikalseminar zu Freising nachzuweisen.[2])

Bezüglich der an letztgenannter Stelle befindlichen Gemälde dieses Künstlers bin ich jetzt auf Grund neuer wiederholter Besichtigungen und Vergleichungen in der Lage, meine früher darüber gemachten Bemerkungen zu ergänzen und teils zu bestätigen, teils bestimmter zu fassen. Schon in meiner früheren Schrift schrieb ich aus stilistischen Gründen die Tafel mit der Figur des hl. Sebastian[3]) (0,42 m breit, 1,36 m hoch) dem Andreas Haller zu (siehe Abb. 48) und kann diese Zuweisung jetzt um so mehr bestätigen, als ein zweites Tafelbild, dem ich früher weniger Beachtung schenkte, mit jenem zusammen zu einem Flügelaltar gehörte und in völlig unverkennbarer Weise den Stil des Andre Haller verrät, trotz der starken Übermalung, welche das Kolorit sowie selbst die Formen merklich entstellt hat (1 m breit, 1,36 m hoch).

Beide Tafeln wurden ebenfalls von Pfarrer Gotthart im Jahre 1840 in Albeins[4]) [4*]) erworben.

Auf der größeren Tafel, welche ursprünglich das Mittelbild des Altars bildete, von dem beide stammen, ist die Madonna mit dem Kind, umgeben vom Evangelisten Johannes und dem hl. Thomas, dargestellt, vor welchem der Stifter[5]), der Madonna zugewendet, im Domherrngewand kniet und eine gewundene Schriftrolle hält mit dem Bittspruch: „O Thomas divine conserva me in fide.“ (Abb. 92.)

[1*]) Vgl. die „Erläuterungen“ zu Tafel XV meiner Publikation „Alttirolische Kunstwerke usw.“, 1902, Innsbruck.

[2]) Die Brixner Malerschulen, siehe oben S. 94 ff.

[3]) Meßmer, Mitteil. der k. k. Z.-K. XI, S. XLV, Nr. 15. — Inventar der Gotthartschen Schenkung Nr. 21.

[4]) Nach dem Inventar der Gotthartschen Sammlung. — Meßmer gibt Brixen als Ursprungsort an.

[4*]) Vgl. R. Hoffmanns Katalog von 1907, S. 86, Nr. 273 u. 274. H. bezeichnet die beiden Tafeln als Arbeiten aus der Werkstatt des A. Haller um 1510.

[5]) Wie schon Walchegger (der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, S. 79) vermutete, ist Meßmers Angabe, daß die Stifterfigur den Grafen „Thomas Spaur, Dompropst von Brixen 1530“ darstelle, unrichtig, indem Johann Thomas Spaur (der einzige Brixner Dompropst dieser Famili , der den Vornamen Thomas, wenigstens im 16. Jahrh. trug) erst am 13. März 1549 „noch als Student“ Dompropst und am 24. Februar 1552 Coadjutor seines Oheims, Fürstbischof Christoforo Madruzzo wurde, den er 1578 in seiner Würde beerbte. Am 25. Februar 1591 starb er. (Siehe Sinnacher, Beiträge zur Geschichte der bischöflichen Kirche Säben und Brixen in Tirol. Brixen 1822, Bd. II, S. 326, Bd. VII 428 usw. — Cicogna, Personaggi illustri della famiglia dei conti di Spaur. Venezia 1840, der einige Daten ungenau gibt, dafür aber die alten Quellen, Resch, Mitrologia usw. zitiert; — endlich Wurzbach, biogr. Lexikon des Kaisertums Österreich. Bd. 36, S. 99.)

Abb. 92 Madonna, hl. Thomas, hl. Johannes, Ev. in Freising
(Oberbayr. Archiv. 1896)

Die stilistische Übereinstimmung dieser Darstellung mit einem Gemälde in Neustift, welches die Madonna zwischen den beiden Johannes darstellt (und das sich seinerseits, verglichen mit dem bezeichneten Bild des A. Haller in Innsbruck, als ein unverkennbares Werk dieses Malers erweist), ist in der Tat so schlagend, daß schon eine Nebeneinanderstellung von Abbildungen beider Werke genügt, um dies darzutun, wobei freilich von der versüßenden Übermalung der Köpfe und der Trübung des Kolorits auf dem Freisinger Bild abgesehen werden muß. (Abb. 93.)

Es genüge deshalb, nur auf einige Hauptpunkte der stilistischen Übereinstimmung beider Bilder, in Freising und Neustift, hinzuweisen.

Auf beiden Bildern haben die Madonnen dasselbe länglich-ovale Gesicht, das für Hallers jugendliche Frauenköpfe so charakteristisch ist und auch auf seinem bezeichneten Bild in Innsbruck auffällt. Auch die sanft geneigten Köpfe und niedergeschlagenen Augen, die in langen, lockigen Strähnen über beide Schultern herabfallenden Haare sind auf beiden Bildern fast gleich. Ebenso der im Verhältnis zum Kopf schmale Hals. Auch die fetten Hände der Madonna, die runden Glieder und der Kopf des Kindes stimmen auf beiden Bildern im Charakter, wenn auch nicht in der Bewegung überein.

Abb. 93 Maria und die beiden Johannes Bildtafel im Kloster Neustift (Phot. Hoefle, Augsburg)

Schlagend ist ferner die Verwandtschaft in den Umrissen und in der perückenartigen Haartracht des Täufers auf dem Neustifter und des hl. Thomas auf dem Freisinger Bild, ebenso wie die Typen und die Haltung der rechten Hand des Evangelisten Johannes auf beiden Bildern.

Der Goldgrund auf dem Freisinger Bild ist jetzt glatt erneuert, dürfte aber vielleicht ursprünglich ebenfalls mit eingepreßtem Damastmuster verziert gewesen sein, wie der auf dem Neustifter Bild. Auch die geschlängelten Faltenrücken, welche für A. Haller charakteristisch sind, lassen sich trotz Übermalung noch auf dem Freisinger Bild erkennen.[1])

Daß der hl. Sebastian in Freising (Abb. 48), den ich auch schon früher dem Haller zuwies, in der Tat, wie Meßmer angibt, zu dem Altar gehörte, von dem das vorerwähnte Bild stammt, ergibt sich schon aus äußerlichen Umständen, wie z. B. dem schachbrettartigen Streifen, welcher den Hintergrund der Figuren vom oberen Goldgrund

[1]) Walchegger (l. cit. S. 79) macht es zwar auf Grund urkundlicher Quellen ziemlich wahrscheinlich, daß die Gemälde im 1. System des Brixner Kreuzganges das Werk eines Malers Rupert Potsch seien, irrt aber gänzlich, wenn er dem nämlichen Meister auch das oben besprochene Bild in Freising, ferner das auf S. 76 besprochene Bild der „Abweisung des Joachim“ in Neustift zuweisen möchte, welche weder unter sich, noch mit den Gemälden im 1. System des Brixner Kreuzganges irgendwelche Züge gemein haben, die auf eine Hand oder nur eine Werkstatt hinweisen würden.

trennt: sodann auch aus der Gleichheit der Höhenmaße. Der hl. Sebastian in Freising erinnert nicht nur an jenen der Innenseite des linken Flügels des bezeichneten Flügelaltars von A. Haller im Ferdinandeum zu Innsbruck, sondern in seinem Kopf noch mehr an den Evangelisten Johannes auf dem Freisinger Bild (siehe Abb. 92), sowie auf der Neustifter Tafel (Abb. 93). Aus der sicheren Haltung und korrekteren Zeichnung gegenüber dem hl. Sebastian in Innsbruck möchte man schließen, daß der in Freising ein jüngeres, reiferes Werk des Künstlers sei; freilich sind auch hier manche Glätten und Süßlichkeiten infolge von Übermalung in Abzug zu bringen.[1*])

[1*]) Weiteres in meinen Brixner Malerschulen, oben S. 97 ff. Dombenefiziat J. Walchegger von Brixen hat im Jahrgang 1905 der Zeitschrift „Kunstfreund", S. 77 f., meine Zuweisung des oben besprochenen Flügelaltars von A. Haller zu widerlegen gesucht, wobei er mir in der Einleitung (nebenbei bemerkt) mit Unrecht (wie meine Schriften beweisen) vorwarf, ich hätte der Zeit zwischen J. Sunter und A. Haller zu wenig Beachtung geschenkt. — Walchegger sucht zunächst nachzuweisen, daß der fragliche Flügelaltar von dem 1512 verstorbenen Dompropst von Brixen, Johann Thomas Greudner für die Erhardskapelle in Brixen gestiftet wurde, wozu er 1507 die Erlaubnis und die Ablässe erhalten habe. Diese Annahme erscheint nicht unglaubwürdig, da, wie W. schon früher nachgewiesen hatte (vgl. oben S. 217 Anm. 5), Johann Thomas Spaur, der erst 1549 „noch als Student" Dompropst wurde, kaum als Stifter in Betracht kommen kann. (Der Umstand aber, daß die Tafeln aus Albeins stammen und daß Andre Haller im Jahre 1523 dort als Zeuge auftritt (siehe oben S. 136), läßt doch auch die Möglichkeit zu, daß der Altar um 1523 von A. Haller für Albeins gemalt worden sei, was auch mit dem vorgeschritteneren Stil dieser Tafelbilder übereinstimmen würde.) Walchegger folgert nun aber weiter, daß, wenn die Bewilligung zur Errichtung des Altars schon 1507 eintrat, A. Haller als ausführender Künstler nicht in Betracht kommen könne, weil er erst 1509 „als Inwohner in Brixen" aufgenommen wurde (vgl. oben S. 134), so daß es nicht wahrscheinlich sei, daß der Stifter erst zwei Jahre bis zu Hallers Niederlassung gewartet habe, während doch angesehene Maler, wie Rupert Potsch und Philipp Diemer (im Jahre 1512 Hofmaler des Fürstbischofs Christof von Schrofenstein) schon lange in Brixen ansässig waren. Wie schon oben bemerkt wurde, kommt wenigstens ersterer als Maler des genannten Altars vollkommen außer Betracht, da die Fresken im ersten Kreuzgewölbe des Brixner Kreuzganges, als deren Urheber Walchegger ihn mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen hat, mit dem Stil des von mir dem A. Haller zugeschriebenen Altars in Freising nichts gemein haben. —

Walchegger teilt uns aber des weiteren mit, daß der Dompropst Johann Thomas Greudner das sehr baufällige Erhardskirchlein auf seine Kosten wiederhergestellt habe (capellam vetustate vere diruptam proprio sumptu restauravit et reparavit). Es ist nun sehr fraglich und W. gibt darüber keinen Aufschluß, ob das Kirchlein auch schon 1507, als der Domprobst die Erlaubnis zur Stiftung des Altares erhielt, wiederhergestellt war, ferner ob der Altar, wie es öfter geschah, nicht erst nach seinem 1512 erfolgten Tode, aus den Mitteln des von ihm gestifteten Benefizium bestritten und errichtet worden sei. Außerdem ist es auch durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Name Andre Hallers als tüchtigen Malers in Brixen schon bekannt war, noch ehe er sich dort niederließ, da sein Heimatsort Sterzing ja nicht so weit entfernt ist und vielleicht gerade der Umstand, daß er in Brixen Arbeit gefunden, ihn veranlaßt hatte, sich im Jahre 1509 dort niederzulassen. Es spricht also durchaus keine zeitliche Unmöglichkeit dagegen, daß er, und zwar wahrscheinlich erst nach 1512, den Altar ausgeführt habe.

Sollte wirklich jedoch Ulrich Diemer, der allein noch in Frage kommt, den Altar ausgeführt haben, was in Ermangelung anderer nachweisbarer Werke desselben stilkritisch nicht entschieden werden kann, so wäre er eben auch ein Vertreter jener Stilrichtung gewesen, welche durch A. Hallers Namen belegt ist.

Die geachtete Stellung, welche sich A. Haller als Bürger in Brixen erwarb, indem er 1526 im Bürgerausschuß saß (vgl. oben S. 136), weist jedenfalls darauf hin, daß er ein tüchtiger Meister gewesen sein muß, der sein gutes Auskommen in Brixen fand. Wenn andererseits, wie Walchegger betont, Philipp Diemer sowohl wie Ruprecht Potsch schon gegen 1480 als tätig erwähnt werden, so darf man daraus schließen, daß auch des ersteren Stil (ebenso wie der des letzteren) noch altertümlicher, mehr Pacherisch gewesen sein mag, als der, welcher in den von mir dem A. Haller (auf Grund bezeichneter Bilder) zugewiesenen Tafelbildern und so auch in den oben besprochenen Teilen eines Flügelaltars in Freising ausgeprägt ist. Hauptsächlich diese Erwägung veranlaßt mich, Walcheggers Vermutung betreffend Diemers Urheberschaft als unhaltbar zurückzuweisen und diejenige A. Hallers aufrecht zu erhalten.

Um Andre Hallers Stellung in der Geschichte der südtirolischen Malerei des 16. Jahrhunderts noch mit einigen Worten zu charakterisieren, so ist er der Erbe des kräftigen Kolorits, welches den Brixner Malerschulen schon frühe im 15. Jahrhundert eigen war und das sich immer mehr in eigentlich koloristischem Sinn entwickelte.[1])

Sein Kolorit erreicht in seinen gut erhaltenen Bildern eine besonders leuchtende Klarheit, mit schillernden Lichtern und Reflexen, worin sich auch ein Einfluß der feinen Lichtwirkungen auf Michael Pachers Gemälden kundzugeben scheint. In seinen reifen Männergestalten strebt er Ernst und Großartigkeit an, nachdem er seine jugendliche Befangenheit, die sich noch auf dem Bild im Ferdinandeum verrät, abgelegt hat; um diesen Zweck zu erreichen, scheute er es auch nicht, gelegentlich Kompositionen Dürers zu kopieren, wie aus seinen Darstellungen der hl. Nikolaus und Erasmus von 1522 im Ferdinandeum hervorgeht, in denen er fast wörtlich sich an die zwei entsprechenden Gestalten auf Dürers Holzschnitt (Bartsch 118) angelehnt hat.[2]) Dürers Einfluß scheint sich auch in seinen jungfräulichen Typen mit den hohen runden Stirnen, den feingezeichneten Brauen, dem lächelnden Mund und dem sanftgeneigten Haupt auszusprechen. Ebenso weisen die eigentümlichen Augen und Hakenfalten in seiner Gewandung auf Dürer hin, dessen Gewandmotive er ja in seinen oben erwähnten Bildern des hl. Nikolaus und Erasmus zum Teil genau nachahmte.

Außer den eben erwähnten sicheren Bildern des A. Haller habe ich schon früher noch zwei Tafeln in Freising (0,43 m breit, 1,37 m hoch) mit den stehenden Figuren des hl. Nikolaus und des hl. Martin, der seinen Mantel zerschneidet, während vor ihm ein Krüppel sitzt, demselben Meister oder doch seiner Schule zugeschrieben.[3]) Beide Gemälde (Nr. 23 und 24 des Gotthartschen Inventars) stammen, letzterem gemäß, samt einem dazu gehörigen Mittelbild, welches den hl. Leonhard im Bischofsornat, mit einem gefesselten Verbrecher vor ihm, sowie die hl. Genofeva mit einer brennenden Kerze darstellt, ebenfalls aus Albeins[4*]), wo sie Pfarrer Gotthart 1839 kaufte. Alle drei Bilder haben stark durch Übermalung gelitten, wodurch besonders das einst gewiß prächtige Kolorit getrübt, die Köpfe versüßt und modernisiert sind. Die Luft über der Brüstung, vor welcher die Heiligen stehen, ist wie auf den zuvor erwähnten Gemälden des Haller durch (gepreßten) Goldgrund ersetzt. An die vier vorerwähnten Hallerschen Bilder gemahnen auch die gleiche Höhe dieser Bilder, sowie der schachbrettartige Leisten am obern Rand der Brüstung. Auch die starken Schlagschatten, welche von den auf Steinfliesen stehenden Figuren ausgehen, finden sich auf allen Bildern Hallers wieder. Ebenso ist der Faltenwurf des Mantels des hl. Martin ganz in Hallerschem Stil gebrochen, sowie man auch an dem jugendlichen Kopf des Heiligen einigermaßen an Hallers reifere Werke erinnert wird, soweit die Übermalung noch ein Urteil zuläßt. Dagegen zeigen sich in dem ziemlich eintönigen und flauen Faltenwurf des hl. Nikolaus und des Hauptbildes, sowie überhaupt in diesem letzteren, das durch Übermalung freilich am stärksten entstellt wurde, keine siche-

[1]) So besonders auch bei dem am Ende des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts tätigen Meister M. R. und seiner Richtung. Vgl. meine eben zit. Schrift, oben S. 81.

[2]) Vgl. oben, Aphorismen über Dürers Einfluß auf die Malerei in Tirol, S. 137 ff.

[3]) Vgl. oben, Die Brixner Malerschulen, S. 98.

[4*]) R. Hoffmann vermutet in seinem Verzeichnis der Kunstaltertümer in Freising (S. 86), daß diese Tafeln (Nr. 270–272 bei ihm) von einem Seitenaltar der 1510 zu Ehren des hl. Sebastian geweihten Nebenkirche der Pfarrei Albeins in Sarns stammen. (Tinkhauser, Beschreibung der Diözese Brixen, I., S. 251.) Damit wäre freilich die jedenfalls später fallende Entstehungszeit der Bildtafeln dieses Altares noch nicht bestimmt. H. teilt auch in diesem Falle meine Ansicht, nämlich, daß die Bilder nur als Erzeugnisse der Werkstatt Hallers anzusehen seien.

ren Anhaltspunkte zu einer Vergleichung mit Hallers Arbeiten, so daß ich die letztgenannten Gemälde der Gruppe jetzt nur noch als Erzeugnisse seiner Werkstatt oder Schule bezeichnen kann, in denen sein Stil verflaut und verflacht ist.[1] [1*])

X.

Zum Schluß sind noch vier Tafelbilder der Freisinger Sammlung anzuführen, welche sich durch ihren Stil als der Richtung des Haller nahestehend erweisen, sich jedoch auch in mancher Hinsicht von seinen Werken unterscheiden, während sie unter sich die gleiche künstlerische Auffassung zeigen und ohne Frage von einer Hand stammen. Wenn ich dies schon früher erkannte[2]), so bin ich diesmal in der Lage, den wahrscheinlichen Meister dieser Gemälde zu bezeichnen.

Zwei dieser Tafeln, Nr. 14 und 15 des Gotthartschen Inventars (0,58 m breit, 1,44 m hoch), stammen diesem zufolge aus Brixen und stellen paarweise gruppiert die Heiligen Oswald und Martin (Abb. 94), sowie die Heiligen Nikolaus und Wolfgang dar. Die beiden andern Tafeln, Nr. 16 und 17 des Inventars (0,59 m breit und 0,90 m hoch), stammen aus Albeins und zeigen uns wiederum paarweise die beiden Schutzpatrone des Bistums Brixen, hl. Albuin und hl. Ingenuin (Abb. 95), sowie die Heiligen Florian und Georg.[3*])

Sowohl die Herkunft wie auch die Darstellung der beiden Brixner Lokalheiligen weisen, ebenso wie die stilistischen Eigenschaften selbst, auf die Brixner Schule des 16. Jahrh. hin.[4])

Abb. 94 Der hl. Oswald und der hl. Martin
Tafelbild in Freising (Phot. Werkmeister, Freising)

[1]) Die vier Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus an der Außenseite des Hauptbildes, welche Meßmer als rohe, handwerksmäßige Arbeit bezeichnet, sind mir entgangen, da sie der Wand zugekehrt sind.

[1*]) Auch R. Hoffmann führt sie nicht an.

[2]) Vgl. oben Die Brixner Malerschulen, S. 99.

[3*]) Diese Angaben hat R. Hoffmann im erwähnten Verzeichnis der Freisinger Kunstaltertümer auf Grund des Gotthartschen Inventars von 1864 dahin berichtigt, daß sämtliche vier Tafeln 1839 beim Zuchelwirt in Albeins gefunden und 1840 von Pfarrer Gotthart von diesem gekauft wurden. Nach R. Hoffmann stammen sie demnach nicht bloß, wie ich schon erkannt habe, von einer Hand, sondern auch von einem Altar. An den oberen Teilen finden sich nach ihm kleine, spätere Zutaten.

[4]) In bezug auf diese Bilder hat Meßmer Verwirrung angerichtet, indem er unter Nr. 11 die Heiligen Oswald und Wolfgang (statt hl. Martin) zusammenpaart, dagegen die Gruppe hl. Nikolaus und hl. Wolfgang ausläßt und auch hl. Martin vergißt.

Abb. 95 Hl. Albuin und hl. Ingenuin Freising
(Oberbayr. Archiv. 1896)

Die ersteren beiden Tafeln dieser Gruppe sind an den Seiten der oberen Hälfte, sowie oben mit spätgotischen, geschnitzten Baumranken und Maßwerk, die sich durchstoßen, verziert, während im übrigen alle vier Bildtafeln dieser Gruppe gleichbehandelt sind und dieselben charakteristischen Merkmale zeigen. Sämtliche Figuren stehen im Freien auf Gottes Erdboden, der mit Steinchen

und Maiblumen, Farn- und anderen Kräutern teilweise bedeckt ist. Hinter den Figuren im Mittelgrund ragen seitwärts schroffe Felswände auf, die von Eschen oder Buchen bekrönt sind, während zugleich auch vom Boden ziemlich konventionell gemalte Bäume mit teils buschigen Kronen (Linden?), teils dünn gefiedertem Laub aufragen.[1*]) Weiter zurück sieht man sich zwischen flachen, mit Bäumen besetzten Wiesenufern windende Flüsse, dahinter phantastische, in rosigen Tönen gehaltene Burg- und Palastbauten, sowie Rundtempel, während ganz im Hintergrund steile Felsgebirge, von eisigen Zinnen überragt, vom blauen, wolkenlosen Himmel sich abheben.

Solche groteskmalerische, in weiter Ferne sich verlierende, perspektivisch reich abgestufte Landschaften wurden in der Brixner Malerschule im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bis in das 16. hinein, mit ausgesprochener Vorliebe, und oft mit feinem Farbengefühl, jedoch meist in kräftigen Tönen dargestellt. Deutsch-flandrische Anregungen, verstärkt durch mantegneske Perspektivik und venetianische Koloristik sowie einheimisches Naturgefühl, beeinflußten die Ausbildung dieser eigentümlichen Landschaftshintergründe, welche uns auf den südtirolischen und insbesondere Brixner Gemälden vom Ende des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in steigender Entwicklung entgegentreten und die so auffallend von den primitiven Landschaften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre hinein abstechen, wie sie z. B. auf den Gemälden in der Art des sogenannten Meisters mit dem Skorpion sich finden.

Am meisten erinnern jene landschaftlichen Hintergründe der Brixner Malerschule des 16. Jahrhunderts, wenn man nach Verwandtem in der deutschen Malerei Umschau hält, an die koloristisch aufgefaßten, reich und phantastisch behandelten Landschaften eines Matthias Grünewald und Hans Baldung Grün einerseits, eines Albrecht Altdorfer andererseits, auf denen auch meist schroffe Felsgebirge und Schneeberge im Hintergrund vorkommen. Deshalb aber ohne weiteres die Anlehnung der südtirolischen Maler an einen der genannten Oberdeutschen in der Auffassung der Landschaft anzunehmen, wäre sehr gewagt, da sich die Entwicklung dieser landschaftlichen Richtung in Tirol verfolgen läßt und zudem die Schneeberge hier heimisch sind, nicht aber im Elsaß oder in Niederbayern. Wie schon Dürer landschaftliche Skizzen in Südtirol aufnahm, so scheint mir auch nicht unwahrscheinlich, daß jene vorgenannten deutschen Maler die Anregungen zu ihren alpinen Hintergründen wirklich in den Alpen Tirols oder der Schweiz und nicht in ihrer bloßen Phantasie empfangen haben, wenn auch damit noch nicht bewiesen ist, daß sie in der Landschaft zugleich bei den Tiroler Malern in die Schule gingen.[2*])

Sowohl in den landschaftlichen Hintergründen wie in der kräftigen Färbung erinnern vorgenannte Gemälde aus Albeins an Hallers Art, doch sind jene trüber und weniger harmonisch im Kolorit, als die Bilder des letzteren, soweit sie noch unberührt sind, wie z. B. diejenigen im Ferdinandeum. Besonders wirkt das viele, an Stelle des Goldes verwendete Ockergelb im Verein mit Rot, an den reichen

[1*]) Diese wie manche andere charakterisierende Schilderung der Tiroler Tafelbilder in Freising hat R. Hoffmann in seinem Verzeichnis wörtlich entlehnt. So z. B. auch die folgende Stelle zu Beginn des nächsten Absatzes.

[2*]) Auch diese Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen. Meine schon oben ausgesprochene Vermutung in dieser Beziehung (Die Brixner Malerschulen usw., S. 106 und Anm. 1*) ebendort), sowie mein hier wiederholter Hinweis auf die Anregungen, welche oberdeutsche Maler und besonders Vertreter des heute sogenannten Donaustiles aus den Alpen geholt haben, ist, seitdem dies geschrieben wurde, von verschiedenen Forschern wie H. A. Schmid, R. Stiassny aufgenommen und weiter verfolgt worden.

Brokatgewändern und mit Edelsteinen und Perlen besetzten Bordüren der hl. Bischöfe auf jenen Bildern nicht angenehm.

Eigentümlich erscheinen auf letzteren die kurzen Proportionen der Figuren, sowie der freundlich süßliche, fast blöde Ausdruck in den, mit Ausnahme des hl. Oswald, durchwegs bartlosen Köpfen. Die Gesichter der jugendlichen Heiligen St. Martin, St. Georg und St. Florian haben infolgedessen fast den Ausdruck von schüchternen, aber doch etwas gefallsüchtigen Mädchen.

Der Faltenwurf der aus schwereren Stoffen bestehenden Meßgewänder ist weich und natürlich, wogegen an den weißleinenen Alben, wo sie am Boden aufliegen, ein eigentümliches Geschlängel und Gekräusel der Falten hervortritt, das besonders charakteristisch ist.

Alle vorerwähnten Eigenschaften finden wir nun wieder an den Predellabildern und den Innenbildern der Flügel am Altar der Magdalenenkirche in Ridnaun bei Sterzing, welcher laut Aufschrift im Jahre 1509 von Mathias Stöberl vollendet wurde. Ich bin deshalb geneigt, auch vorgenannte Gemälde demselben Maler zuzuschreiben, welcher die erwähnten Bilder an diesem Altar herstellte, ohne freilich bestimmt sagen zu können, ob derselbe nun auch in der Tat Mathias Stöberl gewesen sei, zumal am nämlichen Altar an den Außenseiten der Flügel noch Gemälde von einer anderen Hand sichtbar sind, welche sogar bedeutender, jedoch wie es scheint auch später, als die an der Predella und an den Innenseiten der Flügel sind.[1])

Hiermit habe ich alle Gemälde nachweislich tirolischen Ursprungs, welche aus dem Besitz des Pfarrers Gotthart in die Sammlung des Klerikalseminars gelangten, soweit sie mir wenigstens zu Gesichte kamen, eingehender besprochen und soweit möglich in Beziehung zu anderorts befindlichen Schöpfungen der tirolischen Malerei zu bringen gesucht, um ihnen dadurch ihre Stelle in der Geschichte der letzteren anzuweisen. Dies gab den Anlaß, auch einige salzburgische und bayrische Werke des 15. Jahrhunderts mit in Betracht zu ziehen, wegen des, wie mir scheint, unleugbaren Zusammenhanges, in welchem sie mit der gleichzeitigen tirolischen Malerei stehen.[2*])

In bezug auf zwei Flügelbilder (0,40 m breit und 1,28 m hoch) mit den Heiligen Fabian und Sebastian enthalte ich mich einer Besprechung, so sehr sie tirolischen Charakter zu haben scheinen, da sie laut Aufschrift auf der Rückseite ein Geschenk des ehemaligen Pfarrers von Au am Inn, Joseph Roedle, sind, ihr tirolischer Ursprung also fraglich ist.[3*])

---

[1]) Näheres in meinem Aufsatz: Aphorismen über Dürers Einfluß in Tirol (oben S. 139 ff.). Mathias Stöberl war zwar ein Sterzinger Maler, der schon 1498 für das Südportal der Sterzinger Pfarrkirche das Wappen und die Stiftungsschrift Kaiser Maximilians entwarf, welche der Bildhauer Meister Thoman ausführte. Allein dies schließt nicht aus, daß er der Brixner Schule angehörte, wenn wir ihn auch nicht als Schüler A. Hallers, da er früher auftritt, bezeichnen dürfen. Doch, wie gesagt, es ist nicht ganz gewiß, ob die erwähnten Bilder am Ridnauner-Altar, welche demselben Meister zuzuschreiben sind, wie die Freisinger, auch wirklich vom Verfertiger des Altars, Mathias Stöberl, herrühren. Wie ich schon in oben zitiertem Aufsatz erwähnte, zeigen auch die besprochenen Gemälde am Ridnauner-Altar zwei Figuren des hl. Nikolaus und Erasmus, welche Dürers Holzschnitt (Bartsch 133) entlehnt sind. (Abb. 53 u. 54.)

[2*]) Wie R. Hoffmann in seinem Katalog mitteilt, befinden sich auf den Rückseiten der vier Tafeln noch Hintergründe von Flachreliefs (vermutlich weiblicher Figuren) und Reste von Goldgrund erhalten. Das an den zwei Tafeln mit hl. Oswald und hl. Martin, sowie hl. Nikolaus und hl. Wolfgang aufgeleimte geschnitzte Maßwerk soll nach R. H. von den Rückseiten hergenommen sein. Bei R. H. ist auch die Beschreibung der nicht-tirolischen Tafelbilder in Freising zu finden, welche hier nicht in Betracht kommen und selbstverständlich nicht erwähnt wurden.

[3*]) Nach R. H. sollen diese beiden Heiligen, deren Namen ich in der ersten Auflage dieser Schrift irrig mit Martin und Florian bezeichnete, Tiroler Werke aus der Pacherschule sein. Ich

Die besprochenen Gemälde boten mir den ungesuchten Anlaß, die wichtigsten Entwicklungsphasen der südtirolischen Malerei vom 15. und 16. Jahrhundert zu erörtern, woraus hervorgeht, daß diese Sammlung eine glückliche Zusammenstellung von belehrenden Beispielen aus jenen wichtigen Abschnitten der Kunstgeschichte darstellt, welche in den Galerien von Schleißheim, München und Augsburg eine treffliche Ergänzung finden. Leider hat diese Mustersammlung alttirolischer Gemälde im Klerikalseminar zu Freising durch die Übermalungen erhebliche Einbuße erlitten, durch welche eine Reihe derselben betroffen wurde.[1*])

muß dies bis zu einer neuen Besichtigung vorläufig dahingestellt sein lassen. (Vgl. R. Hoffmann, a. a. O., S. 82.)

[1*]) In einer Besprechung des oben öfter angeführten, gewiß verdienstvollen und fleißig zusammengestellten Verzeichnisses der Freisinger Kunstaltertümer von R. Hoffmann (München 1907), welche K. Voll in der Beilage zur Allg. Zeitung, Nr. 224, vom 25. Dezember 1907 veröffentlichte, hat er in höchst willkürlicher, dem wirklichen Sachverhalt gänzlich widersprechender Weise die Verdienste des obgenannten Herrn R. Hoffmann auf meine Kosten herausstreichen wollen, indem er behauptete, daß meine „obwohl erst seit 11 Jahren erschienenen" Untersuchungen über die Tiroler Bildtafeln in Freising und die Bestimmungen ihrer Stilrichtungen und Urheber „den heutigen Kenntnissen und Anforderungen nicht mehr entsprechen", während er gleichzeitig das Verdienst, diese Anforderungen erfüllt zu haben, Herrn R. H. zuschrieb.

Ich begnüge mich hier, auf die Anmerkungen dieser 2. Auflage meiner Schrift über die Freisinger Bildtafeln hinzuweisen, wo ich die wenigen Fälle gewissenhaft verzeichnete, in denen R. H. von mir verschiedene Ansichten vortrug oder meine Angaben (in ganz unwesentlichen Nebendingen) ergänzte, während er in den meisten und wichtigsten Punkten nicht nur meinen Bestimmungen sich vollinhaltlich anschloß, sondern auch vielfach ganze Sätze von mir wörtlich übernahm, was ich ihm übrigens nicht verarge, da er meine Schrift auch ausgiebig und gewissenhaft angeführt und anerkennend gewürdigt hat. Wer sich für diese Angelegenheit näher interessiert, sei auf meine Erwiderung auf K. Volls Artikel in der Beilage zur Allg. Zeit., Nr. 46, vom 25. 3. 1908 verwiesen, wo auch eine Rückzugserklärung von K. Voll zu lesen ist.

V.

Die Entstehungszeit des Katharinenaltars in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift

(Aus der Zeitschrift des Ferdinandeums 1908)

Vor 17 Jahren hat Unterzeichneter zum erstenmal die damals noch auseinandergenommenen Tafelbilder eines seitdem wieder zusammengesetzten Flügelaltars im Kloster Neustift angeführt und eingehend beschrieben[1]), welche die Legende der hl. Katharina auf vier kleineren und einer größeren Darstellung zeigen. Letztere mit dem Märtyrertod der Heiligen nahm als Hauptbild die Mitte des Altarschreins ein und mißt 1,25 m Höhe zu 0,775 m Breite. Die kleineren Tafeln, jede von der halben Höhe und Breite der großen, schmückten, je zwei übereinander, die Innenseiten der Flügel, auf deren Außenseite die Verkündigung dargestellt ist. (Siehe Abb. 1—5 oben S. 6—11.)

Schon damals wies ich auf die eigentümliche Verschmelzung flandrisierend-deutscher mit venezianisch-mantegnesker Auffassung in diesen Gemälden hin, welche letztere sich namentlich in den kühnen, perspektivischen Verkürzungen der Figuren[2]) sowie in dem kräftigen, warmen, tiefen Kolorit kundgibt, während ersteres Element in einer gewissen hölzernen Herbigkeit der Bewegungen, Formen, Typen und des Faltenwurfes hervortritt. Das leidenschaftlich Dramatische, Wuchtige und Urwüchsige schien mir zugleich ein ausgesprochen tirolischer Einschlag in diesen Darstellungen zu sein.

Ich sah in diesen und anderen Gemälden, die sich im Kloster Neustift befinden, eine Richtung der Brixner Malerei des 15. Jahrhunderts, welche als eine Vorstufe der Pacherschen Schule, insbesondere der Art des Friedrich Pacher zu betrachten sei.

In einer späteren Schrift[3]) ging ich noch einen Schritt weiter, indem ich die in Rede stehenden Bildtafeln geradezu als Jugendwerke Friedrich Pachers in Anspruch nahm.

[1]) Hans Semper, „Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher". (Zeitschrift des Ferdinandeums, Innsbruck 1891, S. 14 u. f. Oben umgearbeitet wieder herausgegeben: I. S. 1 ff.)

[2]) Die Anklänge gewisser Figuren auf dem Hauptbild des Katharinenaltars an Luca Signorellis in die Tiefe des Bildes hineinliegenden kühn verkürzten Leichen auf den Fresken des jüngsten Gerichtes, in der Brizio-Kapelle des Domes von Orvieto, können jedenfalls nicht auf diese als Vorbilder zurückgeführt werden, indem letztere erst 1499—1502 ausgeführt wurden.

[3]) Hans Semper, „Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising". (IL. Band des oberbayr. Archivs des historischen Vereins von Oberbayern, S. 510 f. Sonderabdr. S. 82 f., München 1896. Oben umgearbeitet herausgegeben: S. 210 ff.)

Hierzu veranlaßte mich die Übereinstimmung einer Reihe charakteristischer Merkmale, die zwischen diesen Bildern und der Taufe Christi im Klerikalseminar von Freising, einem bezeichneten Werke dieses Meisters vom Jahre 1483, besteht.

Wenn diese gemeinsamen Eigenschaften: „außer den plastisch-anatomischen Tendenzen italienischen Ursprungs und den brüchigen Gewändern", ganz die gleichen Mundbildungen mit den hohen und kurzen Lippen und den langen Mundwinkeln, dieselben aufgezogenen Brauen, dieselben langen Nasen mit einem Knopf an der Spitze, dieselben schiefen Mundstellungen, dieselben Handbildungen mit dem langen, starken Zeigefinger, mich auf eine und dieselbe Hand für alle diese Bilder schließen ließen, so hob ich doch hervor, daß dieselbe auf dem Katharinenzyklus noch derber und weniger geübt erscheint, als auf der Taufe Christi. Demnach setzte ich die Katharinenbilder früher an als letztere und vermutete in ihnen ein Jugendwerk Friedrich Pachers.

Dieser Ansicht widersprach jedoch Stiassny in seinem Bericht über die Ausstellung des kunsthistorischen Kongresses zu Innsbruck von 1902[1]), indem er annahm, daß der Katharinenaltar von einem Künstler herrühre, „der durch die Werkstatt des Pacher gegangen ist und einige Schwächen, die Zeichenfehler Friedrichs, angenommen hat, während ihm dessen Vorzüge fremd blieben" ... Stiassny versucht sogar nachzuweisen, daß der Maler des Katharinenaltars verschiedene Motive aus den Darstellungen des Lebens Christi auf den Flügeln des St. Wolfgangaltars benützt habe, so z. B. in der Verkündigung und bei Katharina im Kerker Modellskizzen von Engelköpfen der Taufe in St. Wolfgang. Die Gestalt des Wächters auf dem Kerkerbild des Katharinenaltars soll nach Stiassny aus dem Gemälde „Christus und die Ehebrecherin" in St. Wolfgang stammen.

Obschon ich nun in den von Stiassny angeführten Fällen keine solche schlagende Übereinstimmung finden kann, um daraus auf Entlehnungen schließen zu dürfen, so gibt Stiassny damit doch die Schulzusammengehörigkeit und Stilverwandtschaft beider Gemäldereihen zu, welche auch ich bereits festgestellt habe.[2]) Nur mit dem Unterschied, daß ich den Katharinenaltar früher ansetzte, als die Geschichte Christi auf dem Wolfgangaltar, welcher 1479—81 entstand, während Stiassny ersteren als abhängig von letzterem, also als später entstanden ansah. Dem steht aber die kürzlich von mir aufgefundene alte Nachricht entgegen, daß die Katharinenkapelle und der Katharinenaltar der Stiftskirche von Neustift am 9. Februar 1465 eingeweiht wurde.[3]) Da der fragliche Altar sicher aus der Stiftskirche stammt und es dort schwerlich zwei Katharinenkapellen oder -Altäre gab, so bleibt kein Zweifel, daß der vorhandene Katharinenaltar in Neustift vor 1465 entstanden ist, also ungefähr 15 Jahre vor den Christusbildern am St. Wolfgangaltar.

Stiassnys Annahme, daß der Meister des Katharinenaltars Motive von jenem entlehnt habe, ist also durch die Chronologie widerlegt. Wir müssen daher in letzterem vielmehr eine Vorstufe der Christusbilder von St. Wolfgang erblicken, wobei vorläufig die Frage wieder offen bleibt, ob Friedrich Pacher wirklich der Meister beider Zyklen gewesen sei, oder ob der auffallend handwerksmäßig aus-

[1]) R. Stiassny, Repert. für Kunstw., 1903, S. 24.

[2]) H. Semper, „Freisinger Tafelbilder", S. 86 u. f. (S. 514 f. oben: S. 210 ff.).

[3]) Puell, „Heiliger Lebenswandel des S. Hartmann", Anhang usw. oder Nachricht von allen Pröbsten im Kloster Neustift usw., Kap. XXVII, S. 44 (Ferd.-Bibl. Dipauliana 416, Anhang S. 44). Die Stelle lautet wörtlich: „Im Jahr 1465 den 3. Febr. weyhete bey uns (in Neustift) aus Befehl Burchardi Erzbischofs zu Salzburg, Casparus Bischof von Baruth, Weybischof zu Brixen die St. Catharinae Capelle und dessen (sic) Altar; den 4. Febr. weyhete er die unser lieben Frauen Capelle und dessen Altar, wie auch den Altar der 4 Kirchenlehrer ..."

geführte Katharinenaltar nur eine Werkstattarbeit aus seiner Jugendzeit sei. Auf jeden Fall hängt derselbe aufs engste mit seinem Stil zusammen, woraus zu schließen ist, daß Friedrich Pacher schon vor 1465 in Brixen tätig war und seinen aus venezianisch-mantegnesken und deutschen Elementen gemischten Stil im wesentlichen schon damals ausgebildet hatte.

Außerdem wäre nur der Fall noch denkbar, daß (wie ich früher annahm) der Meister des Katharinenaltars in der Tat ein Vorläufer und vielleicht der Lehrer des F. Pacher gewesen sei, wogegen aber die zu große Stilverwandtschaft des genannten Altars mit Friedrich Pachers Taufe und anderen Werken seiner Richtung spricht.

Als interessante Tatsache ist zu betonen, daß, wie die Stiftungszeit des Katharinenaltars um 1465 beweist, die mantegneske Richtung in der Art des Friedrich Pacher schon gleichzeitig mit der Richtung des Jakob Sunter in Brixen bestand, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis in die Mitte der siebziger Jahre daselbst blühte. Dieselbe entstand, wie ich in früheren Schriften nachgewiesen habe[1]), durch die Verschmelzung einer älteren Richtung mit neuen deutsch-flandrischen Elementen, die sich unter anderem auch in der beginnenden Brüchigkeit des Faltenwurfes äußern. Von mantegnesken Verkürzungen und anatomisch-plastischer Ausbildung der Gliedmaßen findet man aber bei dieser Schule noch keine Spur, sondern was sie von Anklängen an italienische Kunst enthält, verdankt sie hauptsächlich der ihr vorangegangenen noch mehr idealisierenden Richtung, welche manche Elemente und Motive älterer oberitalienischer Schulen und Meister in sich aufgenommen hatte.

Doch ist es naheliegend, daß bei dem Nebeneinanderwirken zweier ganz verschiedener Malerschulen in Brixen, einer solchen, die im Anschluß an eine ältere Lokalschule dieselbe durch Aufnahme neuer deutsch-realistischer Anregungen umformte, und einer solchen, die von der älteren Richtung unberührt ihre Inspirationen vorwiegend nur aus der mantegnesken und, sagen wir kurz, oberdeutschen Formenwelt schöpfte, eine Annäherung und teilweise Verschmelzung zwischen beiden allmählich auch eintreten konnte oder mußte. Ein Beispiel hierfür liefern die Fresken in Obermauern, von denen besonders die ersten an der linken nördlichen Seitenschiffwand in Komposition und Stil manche Anklänge an die Sunterschule zeigen, während sie zugleich doch auch zahlreiche verwandte Züge mit den übrigen Gemälden im Chor und rechts daneben aufweisen, welche zwischen 1484 und 1488 von Simon von Taisten ausgeführt wurden und in denen sich zugleich auch der Einfluß von Friedrich Pachers Stil nicht verkennen läßt.[2]) Eine solche Verschmelzung dieses letzteren mit Sunterschen Elementen hat jüngst M. Rumer auch an den Fresken im Chor von St. Johann in Karnol bei Brixen und am Kreuzgewölbe der VIII. Arkade des Brixner Kreuzganges (ca. 1474—77) gefunden und sie mit den Obermaurer Fresken in Zusammenhang gebracht.[3]) Schließlich bleibt noch die Frage offen, ob die Richtung des F. Pacher in Brixen selbst entstanden oder ob sie von ihm oder eventuellen Vorgängern desselben von außen her in Brixen erst eingeführt worden sei. Ohne diese Frage hier endgültig be-

[1]) Hans Semper, „Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzgangs", Innsbruck 1887, S. 57 f. Von dems. „Der Meister mit dem Skorpion" (Ferd.-Zeitschr. 18, S. 511 f.). Von dems. „Eine Bildtafel der Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts im kunsthistor. Museum zu Wien". (Kleine Beitr. usw.) Passim 1902.

[2]) Hans Semper, „Reisestudien usw.". (Jahrbuch der k. k. Z.-K. usw., Bd. II 2, 1904, Sp. 103 f. Unten umgearbeitet wiedergegeben S. 332 ff.)

[3]) Maria Rumer, „Die St. Johanneskirche in Karnol bei Brixen". (Ferd.-Zeitschr. 1908, S. 269 f.)

antworten zu können, da hierzu nötig wäre, die ganze vielverzweigte Geschichte der Pacherschule sowie das Verhältnis zwischen Friedrich und Michael Pacher und anderer Meister dieser Schule durchzugehen, so halte ich doch für das Wahrscheinlichste, daß diese Richtung fertig nach Brixen eingeführt worden sei. Hierfür dürfte gerade der Umstand sprechen, daß dieselbe schon so frühe und in ihren wesentlichen Grundzügen schon so ziemlich ausgesprochen (wie der Katharinenaltar zeigt) in Brixen auftritt, ohne mit den übrigen Lokalschulen daselbst in Zusammenhang zu stehen und ohne auch, wie die Sunterrichtung, sich von der älteren Brixner Schule abhängig zu erweisen. Ob die Gebrüder Pacher nun von Bruneck aus, ihrem Heimatsort, ihren Stil nach Brixen schon mehr oder weniger fertig einführten, wo sie jedenfalls eine dauernde Wirkungsstätte fanden und Schule machten, bleibe dahingestellt, auf jeden Fall fanden sie an letzterem Ort nicht die Voraussetzungen und Anregungen dazu. Dagegen kann es kaum einen Zweifel leiden, daß der oder die Gründer der Pacherschule in erster Linie in Oberitalien selbst, am ehesten vielleicht in Padua oder Venedig, die mantegnesken Elemente ihrer Kunst sich angeeignet haben. Es ist sogar wahrscheinlich, daß die Anbahner und Anhänger dieser Richtung wiederholt dort waren, da die mantegnesken Elemente, die wir schon am Katharinenaltar wahrnahmen, in der Folgezeit noch ausgeprägter und auch mit venezianischen Eindrücken verbunden auf den Gemälden dieser Schule erscheinen, wie z. B. auf den Bildern der Wolfgangslegende an den Außenseiten des Altars in St. Wolfgang. Auch das dem Kreise des Friedrich Pacher angehörige dreiteilige Bild im Besitze des Herrn Pacully in Paris weist sowohl in den schlanken gedrehten Teilungssäulchen wie in der Wahl der dargestellten Heiligen (St. Markus und St. Antonius) zu beiden Seiten des Mittelbildes (Hl. Dreieinigkeit) venezianische Einflüsse auf, ganz abgesehen von den kühnen anatomisch-plastischen und Verkürzungsversuchen auf dem Mittelbild, die auf Padua hinweisen.

Die oben nachgewiesene frühe Entstehungszeit (um 1464) der Katharinenbilder in Neustift ist von doppeltem Interesse, weil sie uns lehrt, einmal, daß dieselben nicht als späte Werkstattarbeiten, sondern als Frühwerke der Pacherschule anzusehen sind, sodann wie frühe die paduanische Schule in der Art des Mantegna, schon etwa 15 Jahre nach dessen erstem Auftreten, auf die Malerei des benachbarten Tirol ihren Einfluß ausübte.

VI.

Bilder in der Art des Katharinenaltars im Kloster Neustift und Friedrich Pacher

(Aus der Ferdinandeums-Zeitschrift 1910)

Nachdem ich im vorletzten Bande der Ferdinandeums-Zeitschrift (III. Folge. Heft 52, Jahrg. 1908, S. 275 ff.) [1*]) auf Grund einer alten Nachricht festgestellt habe, daß die Einweihung des Katharinenaltars in der alten Stiftskirche von Neustift am 3. Februar 1465 stattfand und somit die Herstellung desselben hauptsächlich wohl in das vorangehende Jahr 1464 zu verlegen ist, so gestattet es mir ein günstiger und zugleich ungünstiger Zufall, acht weitere Bilder derselben Werkstatt bekannt zu machen, welche ohne Zweifel ebenfalls von einem Altarwerk stammen. Ungünstig ist der Zufall insofern, als ich von dem Vorhandensein dieser Tafeln erst etwas erfuhr, nachdem sie durch einen Händler in unbekannten Privatbesitz übergegangen waren.

Da diese Gemälde trotz mancher Mängel doch unzweifelhaft zum Kreise Friedrich Pachers gehören, so betrachte ich es im Interesse der Pacherforschung als meine Pflicht, die vorerwähnten, leider wieder verschollenen [2*]) Tafeln nach photographischen Aufnahmen in dieser Zeitschrift der Öffentlichkeit bekanntzugeben.

In einem Schreiben vom 4. März 1909 teilte Herr Dr. Franz Innerhofer, Direktor des Meraner Museums, mir freundlichst mit, daß er die dem Briefe beigelegten acht Photographien zufällig im Geschäft der Antiquitätenhändlerin Frau Angela Egger in Meran gefunden und für das Meraner Museum gekauft habe.

Nach Angabe der Verkäuferin hatte sie die betreffenden Bildtafeln einige Monate vorher in einem alten Patrizierhause zu Brixen erstanden und nach Meran gebracht, wo sie, kaum ausgepackt, von einem „fremden Herrn“ um K 1600 gekauft und sofort versendet wurden, unbekannt wohin.

Herr Dr. Innerhofer fährt in seinem Briefe fort: „Vielleicht können Herr Professor aus den Photographien doch irgend welche Schlüsse ziehen. Wie unendlich schade, daß selbe wieder dem Lande Tirol verlustig gingen.“

Indem ich letzteres Bedauern des Herrn Briefstellers vollkommen teile, ist es mir doch zugleich angenehm, wenigstens den gewünschten Aufschluß über die Stilangehörigkeit der in Frage stehenden Bildtafeln geben zu können.

Auf den acht Tafeln, welche nach Mitteilung der Verkäuferin 1 m Höhe zu 0.35 m Breite messen, sind vier männliche Heilige auf glattem, wahrschein-

[1*]) Wieder abgedruckt oben S. 226 f.

[2*]) Dieselben sollen sich jetzt in Salzburg befinden.

Hl. Stephanus Hl. Eligius
Altartafeln aus Brixen, jetzt in Salzburg
Abb. 96

lich blauem Luftgrund und vier weibliche Heilige mit gepreßtem Goldbrokat-Hintergrund dargestellt. Da ihre Stellungen sichtlich auf eine ursprünglich paarweise Nebeneinanderordnung schließen lassen, so dürften die Tafeln, soferne sie nicht von einem kleinen Hausaltar stammen, bloß von einem Flügel herrühren, während der andere, samt dem, sei es in Schnitzerei oder Malerei hergestellten Mittelstück, verloren ging. Die männlichen Figuren mit dem Luftgrund schmückten jedenfalls, nach üblichem Brauch, die Außenseiten, die weiblichen Heiligen mit dem Goldgrund die Innenseiten des Flügels (oder der Flügel).

Da die acht erhaltenen Figuren nur teilweise zu den Nothelfern gehören, so dürften dieselben vielleicht von einem Altar herrühren, der nicht diesen, son-

Hl. Pantaleon

Hl. Alexius

(Aus Brixen)
Abb. 97

dem Allen Heiligen gewidmet war, in welchem Falle also auch sechzehn Heiligenfiguren der Bestimmung des Altars besser entsprochen haben würden als bloß acht.

Die ursprünglich paarweise Nebeneinanderstellung der acht erhaltenen Heiligenfiguren läßt sich aus den Wendungen der meisten nach links oder rechts noch mit ziemlicher Sicherheit feststellen.

Unter den männlichen Heiligen von der Außenseite des Flügels befanden sich zweifellos einander gegenübergestellt:

1. Der hl. Stephan links und der hl. Eligius? rechts (Abb. 96).
2. Der hl. Pantaleon links und der hl. Alexius rechts (Abb. 97).

Hl. Katharina

Hl. Barbara

(Aus Brixen)
Abb. 98

Die weiblichen Figuren gruppierten sich jedenfalls folgendermaßen:

3. Die hl. Katharina links und die hl. Barbara rechts (Abb. 98).

4. Die hl. Margareta links und die hl. Dorothea rechts (Abb. 99).

Die beiden unter 1. genannten Heiligen gehörten wahrscheinlich zusammen, weil sie beide schwere, geistliche, mit Fransen eingesäumte Ornate tragen und einander zugewendet sind, wenn man sie zusammenstellt.

Der erste links ist unzweifelhaft als der hl. Stephan zu bezeichnen, indem er jugendlich, bartlos, mit tonsuriertem Haupt, im Diakonengewand, mit der Palme des Märtyrers in der Linken, dargestellt ist. Er liest in einem Buche, das er in beiden Händen vor sich hält. — Neben ihm, auf dem Hintergrund, scheint ein Stein gemalt zu sein, soweit die Photographie erkennen läßt.

Hl. Margareta (Aus Brixen) Hl. Dorothea
Abb. 99

Schwieriger oder gar nicht ist sein Partner zu bestimmen, der mit Inful und bischöflichem Ornat geschmückt, mit der Linken ein Buch an seinen Schenkel stemmt, in der Rechten gleichzeitig einen Krummstab mit reich verzierter Krümmung und davor einen Hammer und einen Handspiegel (?) hält. Hammer und Buch würden auf den hl. Eligius, der Spiegel auf den hl. Geminianus deuten.[1])

In der zweiten Gruppe ist der Heilige links mit reicher weltlicher Tracht mit einem hermelinbesetzten kurzen Rock, engen Beinlingen, weitem Mantel und Wehrgehenk, durch seine auf dem Kopf festgenagelten Hände als hl. Pantaleon, der Patron der Ärzte, bezeichnet, während rechts neben ihm der hl. Alexius

[1]) Vgl. Detzel, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. B. 1896, II., S. 311 und Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen, Wien 1898, S. 18, 156, 188.

durch sein Pilgergewand, die Treppe (unter der er zu liegen pflegte) sowie den Eimer (aus dem die Diener aus seinem Vaterhaus, vor dem er drei Jahre unbekannt als Bettler zubrachte, Wasser auf ihn schütteten) genügend charakterisiert ist.

Die Attribute der vier weiblichen Heiligen sind so bekannt, daß ihre Namensbezeichnung sich von selbst ergibt.

Soweit bloße Photographien eine Beurteilung von Gemälden zulassen (und bei dem ausgeprägten zeichnerisch-plastischen Charakter der in Rede stehenden acht Bildtafeln liegen in dieser Beziehung die Verhältnisse sehr günstig) konnte Verfasser keinen Augenblick im Zweifel sein, daß letztere dem Kreise Friedrich Pachers angehören, und zwar in nächster Beziehung zum Katharinenaltar von Neustift, sowie zu anderen Bildern desselben Kreises, besonders den Tafelbildern im Germanischen Museum (Nr. 141 und 142)[1] stehen, welche die Hl. Nikolaus und Johannes Ev. darstellen.

Unterziehen wir die acht Heiligenfiguren aus Brixen der Reihe nach einer Stilvergleichung mit den genannten Werken[2], so ergeben sich so zahlreiche Übereinstimmungen, daß an einem nahe verwandten Ursprung ungefähr in derselben Zeit kaum gezweifelt werden kann. Es wird genügen, nur auf einige solche gemeinsame Merkmale, die besonders auffallend sind, hinzuweisen.

1. Beim hl. Stephan erinnern die halbgeschlossenen, grossen Augendeckel über den viertelmondförmig geschlitzten Augen an die Augendeckel der Hl. Nikolaus und Johannes Ev. im Germanischen Museum sowohl, wie an verschiedenen Figuren des Katharinenaltars (Katharinas selbst am Marterpfahl, und mehrere Doktoren auf dem Disputationsbild).

Der runde, mit beiden Lippen fast einen Kreis beschreibende Mund des hl. Stephan mit den geraden Endschlitzen und den senkrechten Mundwinkelschatten ist typisch für die Katharinenbilder sowohl wie für die Tafeln im Germanischen Museum, so daß dieser allgemeine Hinweis genügt, da sich jedermann selbst hiervon überzeugen kann.

Auch das stark geschnörkelte Ohr des hl. Stephan mit der Rinne am Ohrläppchen finden wir am Katharinenaltar wieder, an den Figuren im Germanischen Museum sind die Ohren verdeckt. Das aufgeschlagene, von vorne gesehene Buch des hl. Stephan erinnert an das Buch in der Disputation der hl. Katharina, sowie auf dem Bild des hl. Nikolaus im Germanischen Museum. Stephans rechte Hand. die das Buch stützt, zeigt genau dieselbe Haltung und Form (insbesondere auch des langen starken Zeigefingers) wie die des Kaisers Maximian auf dem Bild, wo Katharina den Götzendienst verwirft.

Die plastischen Buckel am Pektorale und am Achselstreifen des hl. Stephan zeigen in größerem Maßstab dieselbe technische Ausführung wie die Perlen am Kopfputz der Frauen und dem Hut des Kaisers Maximian auf dem Katharinenaltar.

Auch der knittrig-bauschige Faltenwurf seines Untergewandes, der Alba, entspricht stilistisch dem Gewandwurf der Katharinenbilder und der Tafeln im Germanischen Museum.

Gehen wir zum hl. Bischof über, der das Gegenstück zum hl. Stephan bildet, so finden wir seine fleischige, stark gebogene Nase mit unterem Knopf und aufgezogenen Nasenflügeln an verschiedenen Männern des Katharinenaltars. sowie am hl. Nikolaus im Germanischen Museum wieder, wo die Nase nur etwas

[1]) Siehe Abb. 90, 91 oben.
[2]) Siehe Abb. 1—5 oben.

mehr in die Länge gezogen ist. Auch die unruhige, faltige Modellierung des Gesichtes des Bischofs mit den starken Stirnrunzeln kehrt in entsprechender Weise auf mehreren Männerköpfen des Katharinenaltars wieder, wie an den Heiligen im Germanischen Museum. Insbesondere zeigen der Musculus zygomaticus und M. orbicularis oris an dem hl. Bischof aus Brixen genau dieselben ausgeprägten Formen und Linien, wie am hl. Nikolaus im Germanischen Museum.

2. An der dritten Figur, dem hl. Pantaleon, möge als neues Vergleichsmoment nur die Stellung seiner Beine erwähnt werden, welche im wesentlichen übereinstimmt mit der des Kaisers Maximian auf dem Bild, wo Katharina den Götzendienst bekämpft, während das von vorne gesehene Gesicht des hl. Stephan eine schlagende Verwandtschaft mit dem Gesichte des neben dem Kaiser stehenden Jünglings zeigt.

Am hl. Alexius stimmt der besonders schwulstig-brüchige Faltenwurf im Stil wesentlich überein mit dem des hl. Nikolaus im Germanischen Museum. Hier und dort dieselbe stark plastische Ausbildung der Falten mit denselben tiefen Löchern, Buchten und wulstigen Graten.

3. Gehen wir nun zu den weiblichen Heiligen des verschollenen Brixner Altars über, so fällt uns vor allem deren Häßlichkeit und starke Verzeichnung, zumal der Gesichtszüge auf, in denen wir aber doch zugleich eine fast völlige Übereinstimmung in den typischen Einzelheiten mit den Frauenköpfen auf dem Katharinenaltar wahrnehmen, die ihrerseits gleichfalls schon an Härten und Verzerrungen ein Erkleckliches leisten.

Aber ein so dummes Mopsgesicht, wie es die hl. Katharina auf unseren Tafeln zeigt, finden wir allerdings nicht unter den Frauentypen des Katharinenaltars, trotz einzelner gemeinsamer Züge. Auffallend ist auch der im Verhältnis zur kurzen Gestalt große Kopf dieser letzteren, sowie der anderen dazu gehörigen weiblichen Heiligen, während bei den Frauen des Katharinenaltars eher das Umgekehrte der Fall ist, d. h. daß hier die Köpfe im Verhältnis zu den gestreckten Gestalten eher zu klein sind. Doch ist zu beachten, daß auch an der Figur des Ev. Johannes in Nürnberg der Kopf zu groß ist im Verhältnis zur Gestalt, wie denn überhaupt diese ganze Gemäldegruppe in den Proportionen noch sehr unsicher ist.

Der Kopf der hl. Barbara zeigt dagegen genau denselben Typus, wie die Heilige auf dem Katharinenaltar in Neustift, wenn auch in etwas härterer Ausführung. Man vergleiche besonders den Kopf der ersteren mit dem der hl. Katharina im Gefängnis; in beiden Fällen dieselbe runde Stirne, die scharfgezeichneten, leichtgewölbten Brauen, die lange Nase, der runde Mund mit tiefen Seitengrübchen, das kurze Kinn, die Halsfalten darunter.

4. Dasselbe gilt auch von der hl. Margareta und hl. Dorothea, wenn auch bei letzterer das Bemühen des Malers, ihrem zur Seite geneigten Kopf sanften Ausdruck zu verleihen, zur Grimasse führte. Ihr schiefgezogener Mund, ihre langgezogene Nase und ihre scharfen Brauen finden aber ein treffendes Gegenstück im Kopfe der Frau zu äußerst rechts auf dem Bilde der Gefangenschaft Katharinens auf dem Neustifter Altar. Der stark knittrige, zackige Faltenwurf, mit den vielen Unterhöhlungen am Gewand der hl. Margareta zeigt wieder unmittelbare Verwandtschaft mit dem Faltenwurf des hl. Nikolaus in Nürnberg und auch mit dem Katharinenaltar.

Kurzum, aus einer Vergleichung unserer acht Bildtafeln mit dem Katharinenaltar und den Heiligenfiguren im Germanischen Museum (Nr. 141, 142) ergibt sich so viel mit Gewißheit, daß erstere in engem Zusammenhange mit diesen beiden

Gruppen stehen, wenn an ihnen auch noch größere Härten und Ungeschicktheiten hervortreten als an letzteren. Dies gilt besonders von den weiblichen Heiligen unter jenen acht Bildern, die entschieden wesentlich mangelhafter als die Männerfiguren erscheinen, welche auch nicht so kurze Körpermaße besitzen als jene. Andererseits lassen aber auch die Frauenfiguren ihre Zugehörigkeit zu dieser Werkstatt nicht verkennen.[1])

Daß zugleich zwischen den Nürnberger Tafeln und dem Katharinenaltar ebenfalls sehr enge Beziehungen bestehen, ergibt sich aus der vorangegangenen Vergleichung und schon daraus, daß sie beide mit den hier in Rede stehenden Tafeln aus Meran (Brixen) wesentliche Eigenschaften gemein haben. Die Gedrungenheit der beiden Heiligengestalten aus Nürnberg bildet kein entscheidendes Stilmerkmal derselben im Gegensatz zu den im ganzen mehr schlanken Körperverhältnissen auf dem Katharinenaltar, wie schon die gleichfalls schlankeren Verhältnisse der zu den Nürnberger Heiligen gehörenden Madonna beweisen. (Germ. Museum Nr. 140.) Diese Madonna zeigt den Katharinentypus allerdings schon in einer sehr abgeschwächten Form, die jedoch, ebenso wie beim Christkind, wohl einer neueren Übermalung zuzuschreiben ist, zumal beide eine ganz moderne süßliche Sentimentalität im Ausdruck zeigen, die der ganzen Pacherschule fremd war.

Auffallend sind an den beiden Heiligen im Germanischen Museum die wie aus Holz geschnitzten Schnecken- und Korkzieherlocken, doch lassen sich Analogien dazu auch an einzelnen Figuren des Katharinenaltars wahrnehmen, wie z. B. am Engel der Verkündigung an den Außenseiten der Flügel, die allerdings noch etwas mehr handwerksmäßig ausgeführt sind, als die übrigen Bilder des Katharinenaltars und besonders als das Hauptbild, die Hinrichtung der hl. Katharina. Dieses ist jedenfalls das am sorgfältigsten ausgeführte und am kühnsten erfundene Bild des ganzen Altars und flößt uns von der urwüchsigen Kraft und malerischen Begabung des Meisters eine gute Meinung ein.

Ebenso wie sich aber durch eingehende Vergleichung ein enger Stilzusammenhang zwischen den vorgenannten drei Gruppen von Gemälden ergeben hat, der nur auf gemeinsamen Werkstattgepflogenheiten begründet sein kann, ebenso ist es auch zweifellos, daß Friedrich Pacher, von dem wir eine sichere Stilprobe in der von ihm bezeichneten Taufe Christi[2]) vom Jahre 1483 im Klerikalseminar zu Freising besitzen, dieser Gruppe von Kunstwerken sehr nahe stand, was von mir in bezug auf den Katharinenaltar und die Nürnberger Tafeln schon früher nachgewiesen wurde.[3])

Ohne daß nun der Grad dieses Zusammenhanges des genannten Künstlers mit den besprochenen Gemälden hier zunächst bestimmter bezeichnet werden soll, möge vor allem nochmals eine Umschau nach anderen Malereien gehalten

[1]) Soweit sich Verf. erinnern kann, dürften die weiblichen Figuren auf zwei Tafeln im Nationalmuseum zu München (Saal IX, Inv.-Nr. 3220, 3221). Bekehrung und Taufe zweier Fürstinnen, auf welche er durch Stiassny (Repert. für Kunstw. 1903. S. 25) aufmerksam wurde, mit den hier angeführten hl. Frauen eine besondere Ähnlichkeit der Typen und der Proportionen aufweisen.

[2]) Siehe Abb. 7 oben.

[3]) Hans Semper, Die Sammlung alttirolischer Bildtafeln im Klerikalseminar zu Freising. München 1896, oben S. 210 ff. In dieser Schrift hat Verfasser den Katharinenaltar wie die Nürnberger Tafeln dem Friedrich Pacher zugeschrieben. Dem hat Stiassny (Repert. f. Kunstw., 1903, S. 25) widersprochen, indem er zugleich in Abrede stellte, daß der Katharinenaltar und die Nürnberger Tafeln von einer Hand seien. Letztere betrachtet er, zugleich mit dem Dreieinigkeitsaltar des Herrn Pacully, als Werke eines späteren Pacherschülers, bleibt aber den Beweis dafür schuldig.

werden, welche mit den bisher besprochenen, sowie mit Friedrich Pachers Bild eine engere oder weitere Verwandtschaft aufweisen.

Schon vor fast zwei Jahrzehnten wies ich darauf hin[1]), daß ein Maler aus der Werkstatt Pachers, der aus der Neustifter Schule hervorgegangen war, die hl. Wolfgangsbilder an den Außenseiten der Außenflügel des Hochaltars von St. Wolfgang am Attersee gemalt haben dürfte (Abb. 100).

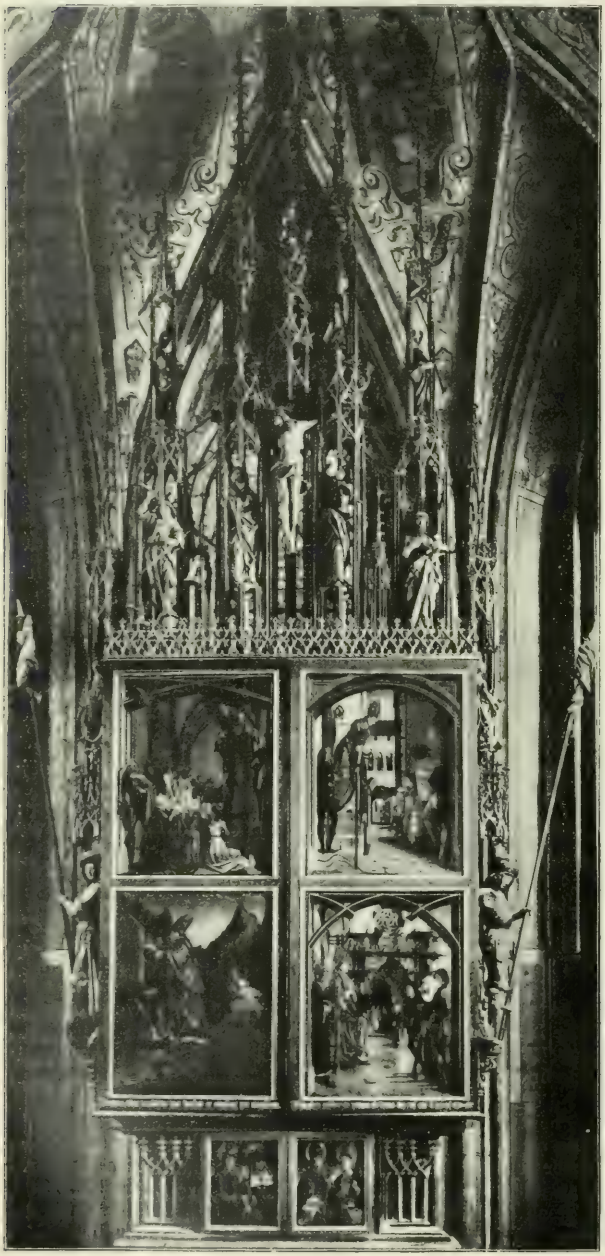


Abb. 100 St. Wolfgangaltar

Dieser Hinweis, mit welchem ich mich damals begnügte, obwohl ich meine guten Gründe dafür hatte, und welchen ich in meiner Schrift: „Alttirolische Tafelbilder" auch nicht weiter ausführte, soll nun bei diesem Anlaß nochmals betont und einigermaßen näher begründet werden.

Bekanntlich wurde der St. Wolfgangaltar dem Michael Pacher in Auftrag gegeben und unter seiner Oberleitung von 1477 bis 1481 hergestellt (Abb. 100), wobei außer von seiner Meisterhand, die wir in den vier Bildern aus dem Marienleben an den Innenseiten der Innenflügel und an den Predellenbildern bewundern, auch eine große Anzahl von Bildern von verschiedenen seiner Werkstattgenossen oder doch mit Hilfe derselben ausgeführt wurde. Zu diesen gehören auch die obengenannten Darstellungen aus der Wolf-

[1]) Hans Semper, Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher. (Aus Ferdin.-Zeitschrift 1891, oben S. 210 ff.)

gangslegende an den Außenseiten der Außenflügel, von denen hier allein die Rede sein soll.

Alle wesentlichen Stileigenschaften und Einzelheiten der Formbildung, welche an den Gemälden des Katharinenaltars besonders in die Augen fallen, finden sich auch auf den Bildern der St. Wolfgangslegende wieder, wobei jedoch zu beachten ist, daß der Katharinenalter um 1464[1], die Gemälde am Altar von St. Wolfgang dagegen zwischen 1477 und 1481, also mindestens 13 Jahre später ausgeführt wurden als der erstere. Hieraus, wie auch aus der Oberaufsicht, welche Michael Pacher über die Arbeiten für den St. Wolfgangaltar ohne Zweifel ausübte, erklären sich die sichtbaren Fortschritte in der Komposition wie in der künstlerischen Durchbildung der Figuren sowohl, wie der architektonischen Hintergründe und der Perspektive, welche die Bilder der Wolfgangslegende vor denen des Katharinenaltars auszeichnen.

Zur allgemeinen Charakteristik der künstlerischen Eigenschaften des letzteren sei es gestattet, eine Stelle aus dem vorangehenden Aufsatz hier nochmals anzuführen: „Schon damals (in der Schrift: Die Brixner Malerschule usw.) wies ich auf die eigentümliche Verschmelzung flandrisierend-deutscher mit venetianisch-mantegnesker Auffassung in diesen Gemälden hin, welche letztere sich namentlich in den kühnen, perspektivischen Verkürzungen der Figuren, sowie in dem kräftigen, warmen, tiefen Kolorit kundgibt, während ersteres Element in einer gewissen hölzernen Herbigkeit der Bewegungen, Formen, Typen und des Faltenwurfes hervortritt. Das leidenschaftlich Dramatische, Wuchtige und Urwüchsige schien mir zugleich ein ausgesprochen tirolischer Einschlag in diesen Darstellungen zu sein".

Diese Charakteristik trifft, bis zu einem gewissen Grade, allerdings auch für Michael Pacher zu, allein bei diesem sind die verschiedenen Anregungen obengenannter Art weit harmonischer verschmolzen und zu einem neuen, ganz individuellen und großartigen Stil umgeschaffen.

Dagegen paßt obige dem Katharinenaltar entnommene Stilbeschreibung vollständig auch auf die St. Wolfgangslegende[2] am Altar dieses Heiligen, wo vor allem auch die Entlehnungen aus Italien in derselben fast aufdringlichen und mit den deutsch-tirolischen Eigenschaften und Härten unvermittelten Weise hervortreten.

Was zunächst die perspektivischen Architektur- und Landschaftshintergründe betrifft, so finden wir sie auch schon auf dem Katharinenaltar sehr entwickelt.

Die Verwerfung des Götzendienstes durch die Heilige geht in einer dreischiffigen Kirche mit gotischen Bögen, in der Mitte mit einem Ausblick auf die Chorapsis vor sich, in welcher in perspektivischer Fernsicht heidnische Priester das auf einer Säule stehende Götzenbild verehren. In ähnlicher Weise sehen wir auf der Darstellung des St. Wolfgangaltars, wo der Heilige Kranke heilt, in das Innere einer Kirche hinein, wo, ebenfalls in perspektivischer Verkleinerung, in deren Hintergrund der Heilige einer Besessenen den Dämon austreibt.

Die Disputation der hl. Katharina mit den Gelehrten von Alexandria geht auf der Straße vor sich, deren Häuserzeilen zu beiden Seiten sich perspektivisch verjüngen. — Eine solche Straßenperspektive sehen wir durch ein Tor hindurch auf dem Bilde, wo der hl. Wolfgang die Armen nährt.

Die Geißelung Katharinas geht in einem holzgedeckten Raume mit Rundbogenfenster vor sich, ebenfalls von leidlich guter, perspektivischer Zeichnung.

[1] Entsprechend dem schon angeführten Nachweis des Verfassers im Jahrg. 1908 der Ferdinandeums-Zeitschrift, abgedruckt oben S. 226 ff.

[2] Siehe Abb. 8, 9 oben.

Am großartigsten entfaltet sich das perspektivische Können am Katharinenaltar auf dem Hauptbild desselben, der Hinrichtung der Heiligen. Nicht nur ist hier das hölzerne Martergerüst im Vordergrund trefflich in den Einzelheiten der Konstruktion und des Materials wie in der Perspektive dargestellt, sondern auch die in weite Fernen sich ausdehnende Landschaft, mit einer ummauerten Stadt, einem sie umspülenden Fluß mit Segelschiffen darauf, baumbesetzten Fluren und im Hintergrund aufstrebenden Hügeln und Felsen ist, trotz der goldgepreßten Luft, schon mit fortgeschrittenem, perspektivischem Gefühl behandelt, wie es uns auf den Wolfgangbildern, allerdings in noch durchgebildeterer Weise, in der gebirgigen Flußlandschaft entgegentritt, in welcher der Heilige seine Kirche baut.

Wenn Architektur und Landschaft auf diesen letzteren Gemälden allerdings einen großen Fortschritt gegenüber den Katharinenbildern aufweisen, so können sich diese dagegen einzelner Männergestalten rühmen, deren mantegneske Kühnheit in der energischen Bewegung und Anatomie sowohl, wie besonders in der perspektivischen Verjüngung die verwandten Gestalten der St. Wolfgangslegende sogar teilweise noch übertrifft.

Es handelt sich in beiden Fällen hauptsächlich um Männer in kurzen Wamsen oder Jacken und mit eng anschließenden Beinlingen, welche die darunter befindliche Muskulatur mit ausdrucksvoller Plastik fast wie nackt sichtbar werden lassen.

Trefflich bewegte und modellierte Gestalten dieser Art sind auf dem Bilde der Verwerfung des Götzendienstes am Katharinenaltar, der junge Scherge mit sehr gelungener Vorbiegung des Oberleibes und meisterhafter Zeichnung und Modellierung der Beine, ferner der energisch ausschreitende Henkersknecht rechts bei Katharinas Geißelung, sodann die schlafende Wache vor ihrem Gefängnis und endlich auf dem Hauptbild der wuchtig ausholende Henker, sowie die vor dem Rad liegenden, niedergeschmetterten Henkersknechte, deren gelungene Verkürzungen mit den kühnsten Lösungen dieser Art eines Mantegna oder Luca Signorelli wetteifern.[1] Die verhältnismäßig überraschend guten Leistungen dieser Art, welche in auffallendem Gegensatz zu manchen Unbeholfenheiten und Härten, sei es in den ungleichmäßigen Kopfgrößen, in den mangelhaften Gesichtsformen, sei es in der Bildung der Hände, des Faltenwurfs stehen, lassen es trotzdem zur Genüge erkennen, daß der Maler des Katharinenaltars ein kraftvolles und aufstrebendes jugendliches Talent war, dessen kühne Anläufe noch eine bedeutende Entwicklung versprachen. Ein verwandtes Streben verband ihn unstreitig mit Michael Pacher, ohne daß er doch als dessen Schüler oder Nachahmer, sondern eher als Mitstrebender angesehen werden kann und allerdings auch ohne daß er dessen klassische Abklärung erreichte. — Auf den Bildern der Wolfgangslegende am Altar in St. Wolfgang sehen wir ebenfalls eine Reihe von Jünglingen mit knapp anschließenden Beinlingen, auch einen Bettler mit nackten Beinen, an welchen sich gleichfalls gute Kenntnisse der Muskelanatomie und kühne Bewegungen kundgeben, ohne daß dieselben doch die diesbezüglichen Leistungen am Katharinenaltar erreichen, indem dort an Stelle mantegnesker Kraft venetianische Geziertheit und dabei auch eine gewisse schlanke Magerkeit der Figuren getreten ist. Daß übrigens ebenfalls am Katharinenaltar neben gedrungenen auch überschlanke Figurenverhältnisse und magere Beinformen vorkommen, lehrt der Augenschein, ohne daß es eines näheren Nachweises bedürfte.

[1] Vgl. hierüber meinen Aufsatz „Die Entstehungszeit usw." oben S. 226 ff.

Was aber auf den Bildern der Wolfgangslegende am St. Wolfgangaltar, besonders auch auf den Meister des Katharinenaltars zurückweist, das sind die Gesichtsformen und Typen, sowie die Hände, wenn sie auch auf ersteren eine fortgeschrittenere, besser durchmodellierte Ausbildung zeigen.

Sowohl die fast kreisförmigen Mundbildungen, mit den scharfen, senkrechten Eckfalten, wie die langen, teils gebogenen, teils eingebogenen Nasen mit den knopfigen Nasenzipfeln, sowohl die Ohren mit den gefurchten Ohrläppchen, wie die stark vorspringenden, bisweilen gespaltenen Kinne, finden wir hier wie dort in völlig gleicher Weise wieder.

Der aufwärtsblickende Jüngling links auf der Predigt des hl. Wolfgang, die der Teufel zu stören sucht (Abb. 8), findet in seinem verkürzten Kopf mit der aufgestülpten Nase und dem mächtigen Kinn ein vollkommenes Gegenstück in einem Rutenstreicher auf dem Katharinenaltar (Abb. 3).

Auf derselben Wolfgangszene zeigt die zunächst der Kanzel stehende Frau, welche ihr Gesicht im Profil zurückwendet, einen ähnlichen Kopfputz und sehr ähnliche Gesichtsformen mit einer Frau im Profil auf dem Bilde, wo Katharina im Gefängnis die Frau des Präfekten und ihre Hofdamen bekehrt (Abb. 2).

Die starken Zeigefinger des hl. Wolfgang auf den Bildern, wo er die Kranken und Armen tröstet (Abb. 9), und die Furche zwischen den Mittelhandknochen finden sich auch auf dem Katharinenaltar, besonders auf dem Bilde, wo die Heilige den Götzendienst verwirft (Abb. 1). Die auffallende Anmut ihrer niederhängenden Hände bei ihrer Geißelung (Abb. 3) finden wir wieder an der niederhängenden Hand der Frau rechts auf dem Bilde, wo der hl. Wolfgang die Kranken tröstet (Abb. 9), ebenso wie die krallige Hand eines Mannes, der diese Kranke hält, an die Hand des Henkers links auf Katharinens Geißelung erinnert. Auch die starke, sehnige Bildung des Handgelenkes, mit dem deutlich bezeichneten Erbsenbein, stimmen auf beiden Bildergruppen überein.

Ähnliche Übereinstimmungen lassen sich auch in dem eckigen bauschigen Faltenwurf, in der Verwendung von Brokatgewändern, Perlenschmuck usf. auf beiden Gruppen wahrnehmen.

Wie verhält sich nun das durch seine Aufschrift beglaubigte Bild des Friedrich Pacher, die Taufe Christi im Klerikalseminar zu Freising, zu den bisher betrachteten Werken?[1])

Es ist nochmals zu betonen, daß letztere erst im Jahre 1483, also zwei Jahre nach dem St. Wolfgangaltar, entstanden und außerdem übermalt, also wohl einigermaßen geglättet ist. Trotzdem lassen sich zahlreiche verwandte Züge zwischen diesem Bilde und dem bisher besprochenen wahrnehmen, die jedenfalls auf einen engeren Zusammenhang untereinander hinweisen.

Was zunächst den landschaftlichen Hintergrund der Taufe Christi betrifft, so zeigt derselbe eine große Verwandtschaft mit demjenigen auf dem Hauptbild des Katharinenaltars in Neustift, der Hinrichtung der Heiligen.[2])

Auf beiden Bildern erhebt sich im Mittelgrund eine befestigte Ortschaft mit Türmen und Zinnen, zu der Brücken, mit Reitertiguren in Fernsicht, führen. Hier und dort steigt im Hintergrund eine steile, mit einzelnen Bäumen bewachsene Höhe empor, die von einer Kirche bekrönt ist.

Auch steile Felsspitzen finden sich auf beiden Bildern. Ebenso belebt ein Fluß beide Landschaften, der auf dem Katharinenbild sich in kleinen Wellen

[1]) Siehe Abb. 7. Eine größere Abbildung befindet sich in des Verfassers schon zitierter Publikation: „Alttirolische Kunstwerke usw.“, Blatt IV.

[2]) Siehe Abb. 5 und in der vorgenannten Publikation Blatt VI.

kräuselt und verschiedene Segelschiffe trägt, während der Jordan auf der Taufe Christi glatter fließt und nur von einer Gondel befahren ist.

Die miniaturartig fein ausgeführten Engel, welche die Leiche der hl. Katharina auf die Höhe über der Stadt getragen haben und dieselbe von allen Seiten umgeben, zeigen zum Teil sehr liebliche Köpfe, welche denen auf der Taufe nicht nur sehr verwandt, sondern an Anmut auch ebenbürtig sind. Ihre Köpfe sind hier und dort von reichen kugeligen Locken umrahmt, welche die Gesichter im Viereck umschließen. Die niedergeschlagenen großen Augendeckel, der auf einer Seite herabgezogene kleine Mund sind auf beiden Bildern übereinstimmend. — Der Engel links auf dem Katharinenbild zeigt am Gewand unter dem Hals dieselben fächerförmig sich ausbreitenden Faltenwülste, wie wir sie an zwei Engeln der Taufe sehen.[1])

Die Muskelanatomie der Beine auf der Hinrichtung der hl. Katharina ist derjenigen auf der Taufe ebenbürtig. Die Beinstellung Christi auf dieser entspricht wesentlich derjenigen des Höflings zu äußerst links auf dem Katharinenbild. Auch die Knochenbildung und Muskulatur dieser Beine, sowie die spitze Ausladung der linken Kniescheibe ist wesentlich übereinstimmend.

Diese und noch manche andere Übereinstimmungen lassen es als fast gewiß erscheinen, daß zum mindesten das Hauptbild des Katharinenaltars ein Werk des Friedrich Pacher ist und zwar eines seiner besten, welches durch die Kraft seines Ausdrucks und die Kühnheit der Verkürzungen nicht bloß der toten Schergen, sondern besonders auch der mit Schwertern aus den Lüften herabstürzenden gut gelungenen Engel, sogar das weicher gestimmte Bild der Taufe noch übertrifft, wenn es auch diesem, als ein Werk gärender Jugend, an künstlerischer Abgeklärtheit nachsteht.[2])

Andere Stileigenschaften der Taufe zeigen aber, außer mit denen der Katharinenbilder, auch noch mit denen der andern angeführten Gemälde eine engere Verwandtschaft, zum Beweise, daß auch diese dem Friedrich Pacher jedenfalls sehr nahe stehen, wenn sie auch nicht alle von ihm selbst herrühren sollten.

Die langen, geraden, gabelförmig auslaufenden Faltenrücken, wie an dem von den Engeln gehaltenen Mantel Christi auf seiner Taufe, finden wir nicht nur auf den Katharinenbildern wieder, sondern auch auf der Wolfgangslegende am St. Wolfgangaltar, so besonders am Gewand des Heiligen auf seiner Tröstung der Kranken. Die dreieckigen und T-förmigen Falten am Mantel Christi sind ganz besonders charakteristisch und häufig wiederkehrend, sowohl auf den Katharinen- wie auf den Wolfgangsbildern.

Der Kopf des Täufers zeigt dieselbe Bildung der Nase und Nasenwurzel, den vorgeschobenen Kopf und die Lockenmähne wie der Ev. Johannes in Nürnberg, ebenso den dicken Daumenballen und den scharfen Einschnitt darunter wie dieser.

Auch die runde Mundbildung Christi erinnert noch an diejenige des Katharinenaltars, der Hl. Johannes und Nikolaus in Nürnberg sowie der Wolfgangslegende. Nur daß auf der Taufe die Mundform Christi gemildert erscheint, wie überhaupt

[1]) Dieselben fächerförmigen Faltenwülste sehen wir auch an dem Mörtelbereiter auf dem Bilde des Kirchenbaues durch den hl. Wolfgang am St. Wolfgangaltar, ferner auf dem Rücken der vorn sitzenden Frau und auf der Brust der Mittelfigur der Predigt des hl. Wolfgang, an der Brust des Mannes links auf der Hinrichtung der Katharina, sowie auf der Brust des Johannes Ev. in Nürnberg.

[2]) Es leidet an einer gewissen Überladung; der Henker, an sich trefflich bewegt, ist zu klein geraten.

sein ganzer Ausdruck, der sich eben mit dem der Männerköpfe auf den anderen genannten Bildern nicht wohl vergleichen läßt.

Wir ersehen aus diesen Übereinstimmungen so viel, daß wie die vorher angeführten Gemälde unter sich, so diese auch mit Friedrich Pachers beglaubigter Taufe Christi in engstem stilistischem Zusammenhang miteinander stehen.

Nachdem ich nun in den Festschriften aus Anlaß des kunsthistorischen Kongresses im Jahre 1902 noch zwei weitere Werke[1]) dem Friedrich Pacher zugeschrieben hatte und hierin Widerspruch fand, so drängt es mich, auch diese nochmals einer genaueren Untersuchung und Vergleichung zu unterziehen.

Abb. 101 Petrus und Paulus
Bildtafel Sr. Exzellenz Grafen A. v. Enzenberg
auf Schloß Tratzberg

Soviel sei gleich vorausgeschickt, daß sie jedenfalls in engerer Beziehung zu Friedrich Pacher als zu den sicheren Werken Michael Pachers oder gar seiner jüngeren Schule stehen, und daher wohl mit Recht dem Kreise des ersteren zuzuzählen sind, wenn sie auch nicht von seiner Hand selbst stammen.

Wenn wir die Gestalten des Petrus und Paulus (Abb. 101) auf der Bildtafel in Schloß Tratzberg mit den Darstellungen der Legende des hl. Wolfgang vergleichen, so fällt der große Unterschied in den Körperverhältnissen zwischen diesen und jenen sofort in die Augen, so daß es allerdings kaum denkbar erscheint, daß beide Gruppen aus einer Hand, wenn auch aus einer Werkstatt oder Schule, hervorgegangen seien. Die beiden Apostelfürsten sind kraftvolle, breitschulterige, kurzhalsige Gestalten, die zwar keineswegs als kurz oder untersetzt bezeichnet werden dürfen (wie sie das schwere Gewand auf den ersten Blick erscheinen lassen könnte), die aber doch in wesentlichem Gegensatz zu den übermäßig langen und schlanken Figuren der Wolfgangslegende stehen.

Dagegen lassen sich sowohl hinsichtlich der Körperverhältnisse wie auch mancher Einzelheiten nähere Beziehungen zwischen den beiden Einzelfiguren von

[1]) Nämlich die große Bildtafel mit den ganzen Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus im Besitze Sr. Exz. des Grafen Arthur v. Enzenberg auf Schloß Tratzberg bei Schwaz und das dreiteilige Altarblatt mit der hl. Dreieinigkeit und zu beiden Seiten dem hl. Markus und Antonius im Besitze des Herrn S. Pacully in Paris. Letzteres war 1902 in Innsbruck ausgestellt. Vgl. Katalog der kunsthistor. Ausstellung, Innsbruck 1902, Nachtrag Nr. 240, S. 54. — Die Tafel von Tratzberg ist abgebildet in „Alttirolische Kunstwerke usw.“, Tafel V.

Tratzberg und den Heiligen Nikolaus und Johannes Ev. in Nürnberg wahrnehmen, wenn auch diese letzteren an künstlerischer Kraft und Vollendung jenen nachstehen. Nicht nur weist die faltige Nasenwurzel und die gerunzelte Stirn des Paulus Ähnlichkeit mit denselben Teilen an der Figur des Johannes Ev. in Nürnberg auf, sondern auch die schreitende Fußstellung beider Figuren ist ganz die nämliche. Den nach weiter hinten im Bilde vorgesetzten Fuß sieht man verkürzt von der Ferse aus, während der im Vordergrund des Bildes befindliche linke zurückstehende Fuß die Dorsalseite und Ferse in schräger Ansicht zeigt. An der Ausführung der Füße läßt sich aber wie an der der Köpfe und übrigen Teile der Figuren die große künstlerische Überlegenheit der Enzenbergischen Apostel über die Nürnberger Heiligen wahrnehmen.

Eine noch überraschendere Verwandtschaft läßt sich aber zwischen dem Kopfe des Paulus von Tratzberg und dem des Johannes B. auf der Taufe in Freising wahrnehmen.[1]) Die Kopfstellung, die Art der Verkürzung des emporgehobenen Kopfes, der starke, faltige Hals, die Bildung der Nase und Nasenwurzel sind fast dieselben auf beiden Bildern. Dagegen ist die Mundbildung des Paulus natürlicher als die noch etwas runde Mundform Christi auf der Taufe, findet sich aber in ganz ähnlicher Art, mit leiser Öffnung der Lippen, am Maximian auf der Hinrichtung der hl. Katharina in Neustift, dessen Kopf überhaupt in seinem fast grimmigen Ausdruck, in der gefalteten Stirne und den Augenrunzeln, in der faltigen Nasenwurzel und der Nasenform, sowie der trefflichen, fast stein- oder lederartigen Durchmodellierung, mit dem des Paulus in Tratzberg große Verwandtschaft zeigt.

Die Gewänder der Apostelfürsten von Tratzberg sind im ganzen ruhiger, einfacher und großartiger im Wurf als die der anderen Bilder dieser Gruppe, weisen aber doch manche Verwandtschaft mit ihnen auf, so z. B. in der langen, geraden, gabelförmig endenden Falte am Obergewand des Petrus, die wir ähnlich am Gewand Christi auf der Taufe, an dem des hl. Wolfgang bei der Tröstung der Kranken u. a. a. Stellen finden. Auch die unruhige, dreieckige, T-förmig endende kleine Falte am Mantelfutter des Paulus finden wir ähnlich an verschiedenen Figuren des Katharinenaltars, am hl. Nikolaus von Nürnberg, an der sitzenden Frau auf der Predigt des hl. Wolfgang usf. — Ebenso ist die tiefe, breite Faltenrinne unter dem Knie des hl. Petrus ein dieser Gruppe gemeinsames Merkmal (vgl. Katharina vor dem Götzenbild, den hl. Nikolaus in Nürnberg usf.).

Endlich finden wir ein beliebtes Motiv dieser Gruppe, das von vorn in der Verkürzung gesehene aufgeblätterte Buch, das wir schon bei dem hl. Stephan aus Meran, dann auf dem Katharinenaltar und am hl. Nikolaus in Nürnberg sahen, auch wieder bei dem hl. Petrus von Tratzberg.

Aus allen diesen unmöglich zufälligen Übereinstimmungen ergibt sich die Berechtigung, auch das Petrus- und Paulusbild aus Tratzberg in diese Gemäldegruppe einzureihen, aus der leider nur ein Bild mit dem Namen seines Künstlers, Friedrich Pacher, hervortritt. Dieser muß deshalb, so lange nicht weitere Namen bekannt werden, als Deckname wenigstens für die ganze, von Michael Pachers bekannten Werken sich unterscheidende, wenn auch damit verwandte Richtung dienen.

Das zweite Gemälde, welches ich anläßlich des kunsthistorischen Kongresses 1902 (im Katalog der Austellung, 2. Auflage S. 54 Nr. 240) schlechtweg unter dem

[1]) Dies war auch der Hauptgrund, wodurch Verfasser veranlaßt wurde, in dem obenbezeichneten Werke „Alttirolische Kunstwerke usw." die Bildtafel von Tratzberg für ein Werk Friedrich Pachers anzusehen, dessen Richtung es jedenfalls nahe steht.

Decknamen „Friedrich Pacher" verzeichnete, ist die schon erwähnte dreiteilige Bildtafel aus dem Besitz des Herrn Emil Pacully in Paris, mit dem hl. Markus zur Linken, der Dreieinigkeit in der Mitte und dem hl. Antonius zur Rechten (Abb. 102).

Auch die Figuren dieser Bildtafel unterscheiden sich zunächst auffällig durch ihre kräftigen, fast herkulischen Formen und durch ihre wirklich etwas gedrungenen

Abb. 102 Hl. Markus, die hl. Dreifaltigkeit, hl. Antonius der Einsiedler
Bildtafel des Herrn Pacully, Paris
Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge, 54. Heft

Körperverhältnisse von den auffallend lang gezogenen, schlanken Gestalten der Wolfgangslegende, wogegen sie äußerlich, im Gesamteindruck, zumal auch in dem besonders unruhigen und überladenen Gewandwurf zunächst an die Nürnberger Figur des hl. Nikolaus[1] erinnern, eine Ähnlichkeit, die schon Stiassny[2] hervorhob, wobei er aber darin zu weit ging, daß er daraus allein eine engere Zusammen-

[1] Und also auch an die Bildtafeln aus Meran.
[2] Repert. für Kunstw., 1903, S. 25.

gehörigkeit des Pacullyaltars mit den Nürnberger Tafeln — im Gegensatz zu anderen Werken dieses Kreises ableitete, da ja der hl. Johannes Ev. in Nürnberg, der jedenfalls von derselben Hand stammt wie der hl. Nikolaus daselbst, wieder genug andere Faltenmotive zeigt und außerdem die übrigen Eigenschaften des Pacullyaltars keinen besonders engen Zusammenhang mit den Nürnberger Tafeln anzeigen.

Zunächst ist die Haarbehandlung an den Köpfen der Pacullytafel auffallend in ihrer weichen, flaumigen, malerisch fortgeschrittenen Art, die wir weder auf den Nürnberger Tafeln, noch auf dem Tratzberger Bild, noch viel weniger auf dem Katharinenaltar oder auf den Bildern der Wolfgangslegende finden.

Am meisten nähert sich ihr die Haarbehandlung auf Christi Taufe in Freising. An den Christus auf letzterer gemahnt durch den etwas sanften, schläfrigen Ausdruck auch der Kopf Gottvaters und des hl. Antonius auf der Pacullytafel, während ersterer in der Form der Gesichtszüge und des Bartes mehr an den Maximian auf der Hinrichtung der hl. Katharina in Neustift erinnert.

Im Gegensatz zu den noch recht konventionellen, kreisförmig umschriebenen Lippen der Nürnberger Figuren sind auf dem Pacullybild die Lippen naturgetreu gebildet und durchmodelliert, ja öffnen sich schon leise, so daß bei Gottvater sogar schon die Oberzähne leise sichtbar werden.[1]) Eine ähnliche, mehr natürliche Mundbehandlung fanden wir auch an den Figuren des Tratzberger Altars, ferner am Täufer auf dem Freisinger Bild (auf dem jedoch Christi Mund noch mehr vom alten Schulschema abhängig ist), endlich auch schon zum Teil besonders bei den Männern am Katharinenaltar. Wie hier treten auch auf den Darstellungen der Wolfgangslegende solche natürlichere Mundbildungen (z. B. auf dem Bilde der Predigt der Mann mit der hohen Kappe in der Mitte) neben solchen von alter schematischer Härte auf, wie an den Nürnberger Heiligen oder den Meraner Tafeln.

Obwohl also der Faltenwurf an dem Pacullybild zunächst an den der Nürnberger Heiligen erinnert, so zeigt doch das Lendentuch Christi unmittelbare stilistische Verwandtschaft mit dem auf der Taufe in Freising. Auch die übrigen Motive, wie z. B. die breiten Faltenrinnen unter den Knieen, die auf dem Pacullybild sehr betont sind, kommen, wie wir sehen, außerdem nicht nur an den Nürnberger Heiligen, sondern an allen Gemälden dieser Gruppe vor.

Ein eigenes Gepräge erhält das Pacullybild auch noch durch die sehr ausgeführte, in den Muskellinien sehr bewegte, dabei auf eingehenderem Studium begründete und auch in den schwierigen Verkürzungen gelungene Anatomie des nackten Christuskörpers, welche von der schlankeren, weniger ausgeprägten, wenn auch gleichfalls gutes Studium offenbarenden Körperbildung des Christus auf der Taufe in Freising wesentlich absticht, obwohl der in beiden Fällen etwas vorgeschobene Brustkasten eine gemeinsame Eigenschaft bildet. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Christus der Taufe etwas von seiner Einzelausführung infolge einer unzweifelhaften Übermalung eingebüßt hat, welche wahrscheinlich im glättenden Sinne ausgeführt wurde. Auch ist durch die Zusammenziehung der Muskeln an der Gestalt des leblos in sich zusammensinkenden Christus auf dem Dreieinigkeitsbild von Pacully die scheinbar kräftigere Muskelbildung derselben bedingt.

Eine nicht weniger als auf dem Pacullybild ausgeprägte Beinanatomie, mit knolliger Zusammenziehung (Kontraktion) des musculus vastus internus, des mus-

[1]) Diese Mundbehandlung wurde besonders von einer anderen, dem Michael Pacher näherstehenden Zweigrichtung der Pacherschule (in der Art der v. Seppschen Heiligen) im Anfang des 16. Jahrhunderts angewendet.

culus rectus cruris und des musculus vastus externus finden wir schon am Schenkel des Henkers und des Toten rechts auf dem Martyrium der hl. Katharina in Neustift, wo auch in bezug auf gedrungene Kraft der Formen wenig Unterschied von jenem bemerkbar ist. — Daß also auch das Pacullybild trotz seiner scheinbaren Eigenart mit den übrigen Bildern der genannten Gruppe aufs engste stilistisch zusammenhängt, ist kein Zweifel. — Auch dieses Bild wie das des Katharinenmartyriums weist auf eine eingehende Schulung dieser Werkstatt nach oberitalienisch-mantegnesken Vorbildern hin, die im Pacullybild auch in der italienischen Art der durch gewundene Säulchen durchgeführten Trennung in drei Teile, die doch unbeweglich sind, sowie durch die Wahl zweier im Venetianischen besonders volkstümlichen Heiligen, der Hl. Markus und Antonius Eremita, eine äußerliche Bestätigung findet. Man möchte fast vermuten, daß der Künstler aus Friedrich Pachers Kreis (um einen vorsichtigen Ausdruck zu gebrauchen) diese Tafel in Italien für einen dortigen Auftraggeber hergestellt habe, zumal sich noch andere Spuren der Tätigkeit deutscher Tafelmaler und Holzschnitzer in Oberitalien finden.

Wenn nun versucht werden soll, in der vorgeschilderten Gruppe von Gemälden, die untereinander so viele gemeinsame Einzelformen und Tendenzen aufweisen, daß wir darin eine zusammenhängende Schule erkennen müssen, den Anteil und die Stellung des einzig bekannten Künstlers in dieser Gruppe, des Friedrich Pacher, zu bezeichnen, so treten uns infolge der Verschiedenheiten, welche, trotz jener Übereinstimmung in den Grundzügen, doch auch wieder zwischen den einzelnen Werken bestehen, fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Es kann sich daher bei der nun folgenden Zusammenstellung der einzelnen Werke nach ihrem engeren oder weiteren Zusammenhang nur um einen Versuch handeln, der sich auf die vorausgegangene Stilvergleichung stützt.

An dem um 1464 gemalten Katharinenaltar in Neustift zeigt das Hauptbild, das Martyrium der hl. Katharina, sichtlich eine bedeutend höhere künstlerische Vollendung als die vier kleineren Bilder von den Innenseiten der Flügel, mit Szenen aus der Legende der Heiligen, und als die Verkündigung an den Außenseiten der Flügel, obwohl anderseits die Einheitlichkeit der Werkstatt sämtlicher Bilder ebenfalls nicht zweifelhaft ist. Es dürften also die Flügelbilder, wenn nicht ganz, so doch teilweise, von einer oder mehreren Gesellenhänden nach Entwürfen des Meisters, das Hauptbild von ihm selbst ausgeführt worden sein.

An den Flügelbildern dürfte teilweise jener Maler mitgewirkt haben, von welchem wenigstens ein Teil (die männlichen Figuren) der dieses Frühjahr in Meran verkauften acht Tafeln ausgeführt wurde. Die vier weiblichen Heiligen aus dieser Gruppe scheinen von einer noch schwächeren Hand derselben Schule zu stammen.

Jedenfalls scheint jener Maler einen wesentlichen Anteil an der Ausführung der Flügelbilder des Katharinenaltars gehabt zu haben, welcher die Wolfgangslegende an den Außenseiten der Außenflügel des unter Michael Pachers Oberleitung und maßgebender Mitarbeit zwischen 1477 und 1481 ausgeführten Hochaltars von St. Wolfgang am Attersee herstellte.

Die langen Verhältnisse der Figuren auf den Darstellungen der Wolfgangslegende (die durch die Höhe der Tafeln begünstigt werden mochten), finden wir, ebenso wie die perspektivischen Architekturgründe, auch schon auf den Flügelbildern des Katharinenaltars, während anderseits die an diesen auffallenden Gesichts- und konventionellen Mundbildungen, die Vorliebe für kühn bewegte Männer in Beinlingen, der eckige Faltenwurf dort ebenfalls wiederkehren, obwohl in ver-

vollkommneter Form. Jedenfalls stand dieser Maler und noch mehr der des Hauptbildes am Katharinenaltar dem Friedrich Pacher sehr nahe, welcher als das Schulhaupt anzusehen sein möchte, von dem auch jene gewissen gemeinsamen Eigenarten und Unarten abstammen mögen, die jedoch seine Gesellen teilweise übertrieben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Friedrich Pacher selbst auch an den Bildern der Wolfgangslegende mit Hand angelegt hat, ebenso wie es sehr wahrscheinlich ist, daß in ihm der Maler des Hauptbildes des Katharinenaltars zu suchen sei, das, wie wir sahen, so manche gemeinsamen Züge mit seiner Taufe Christi in Freising, besonders im landschaftlichen Hintergrund, in der Gesichtsbildung und Gewandung der Engel, im anatomischen Wissen, in der Beinstellung des Höflings mit derjenigen Christi aufweist und ihm jedenfalls nur zur Ehre gereichen kann. Der scheinbar etwas „zahme" Ausdruck Christi kann nicht in Gegensatz zu dem energisch-finsteren Ausdruck der Henker Katharinas gebracht werden, weil der Künstler in Christus jedenfalls nach möglichster Veredlung seiner Charakteristik strebte, weil ferner die Taufe um 19 Jahre später entstand als der Katharinenaltar, und außerdem wahrscheinlich eine versüßende Übermalung hinzugekommen ist. Dagegen ist der Johannes ein würdiges bärbeißiges Gegenstück zu dem Statthalter Maximian auf dem Bilde der Marter Katharinens.

Derselbe Johannes mit seinem vorgeschobenen, nach oben verkürzten, kurzhalsigen Kopfe macht es auch wahrscheinlich, daß die Tratzberger Apostelgruppe, welche auch in der Gesamtbehandlung eine große Ähnlichkeit mit der der Taufe zeigt, ein Werk des Friedrich Pacher ist, in welchem er die ganze Kraft zusammennahm, die er schon in seiner Marter der hl. Katharina aufbot.

Die glattgepolsterte Hand und der wurstartige Arm des Johannes auf der Taufe im Gegensatz zu der nervigen Faust des Paulus auf dem Tratzberger Bild darf uns nicht irre machen, da sie unzweifelhaft durch die Übermalung so entstellt sind. Wie wenig diese Glätte in der Art der Schule liegt, deren Haupt Friedrich Pacher war, zeigen uns schon die Hände des Statthalters auf dem Martyrium der hl. Katharina, wo jede Ader und jede Falte angegeben ist.

Nach Stiassnys Angabe stammen die Tratzberger Apostelfiguren von einem Altarwerk, welches 1475 in dem Peter- und Paulskirchlein beim Jöchlturm in Sterzing von den Gewerken Lienhart und Hans Jöchl aufgestellt wurde.[1]) Es steht demnach zeitlich mitten zwischen der Taufe Christi und dem Martyrium der hl. Katharina, mit welchem es noch die herbe Kraft, die bräunliche, „lederartig runzlige" Modellierung der Köpfe teilt. Der Kopf der Präfekten auf dem Katharinenaltar zeigt, wie erwähnt, manche Verwandtschaft mit dem grimmigen Pauluskopf. Die Mundbehandlung ist, im Gegensatz zu den konventionellen Formen bei mehreren Figuren der Flügel des Katharinenaltars, an den Figuren des Hauptbildes sowohl wie auf dem Tratzberger Bild, schon ganz naturgetreu, wogegen auf der Taufe der Mund Christi, in nicht ganz gelungenem Streben des Künstlers nach sanftem Ausdruck, wieder in die konventionelle Schulform etwas zurückfällt.

Das Haar ist auf der Taufe Christi schon weicher und feiner behandelt, als auf dem Tratzberger Bild, auf dem besonders das Haargekräusel des hl. Petrus noch an die etwas harte, an Holzschnitzerei erinnernde Behandlung des Haares auf dem Katharinenaltar erinnert. Dagegen ist die wallende Lockenfülle des hl. Paulus schon etwas weicher, in ähnlicher Weise behandelt, wie das Haar des Statthalters auf dem Bilde des Martyriums der hl. Katharina.

[1]) Weiteres bei Stiassny, „Repert. für Kunstw.", 1903, S. 26.

Die Bilder der Hl. Nikolaus und Johannes Ev., sowie der Madonna, welche in Bozen gekauft und gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg sind, stehen der älteren Werkstattübung des Katharinenaltars noch sehr nahe, sei es in der konventionellen Mundbehandlung der männlichen Heiligen, sei es in der etwas schematischen Behandlung des lockigen Haares. — Anderseits weist die schon erwähnte Beinstellung des hl. Johannes auf eine Abhängigkeit vom Tratzberger Paulus hin, da ein umgekehrtes Verhältnis wohl nicht anzunehmen ist.

Die Nürnberger Tafeln dürften daher von einem älteren Gehilfen des Friedrich Pacher später (nach 1475) ausgeführt sein, als es ihr noch ziemlich harter Stil erwarten ließe.

In der unruhigen, stark zerklüfteten Gewandung zeigt der hl. Nikolaus auch eine äußerliche Ähnlichkeit mit dem Dreieinigkeitsbild des Herrn Pacully, weshalb Stiassny dieses derselben Hand wie jenes zuschreiben möchte.

Allein diese unruhige bauschige Gewandung ist ebenfalls altes Schulgut und kommt schon an einigen der in Meran verkauften Tafeln (der hl. Margareta und dem hl. Alexius) ähnlich vor; außerdem zeigt das Gewand des Dreieinigkeitsbildes schon eine größere Neigung zu gebogenen statt geraden Linien auf. Die Ähnlichkeit im Faltenwurf des letzteren mit den Nürnberger Bildern dürfte demnach nur ein zufällig wiederkehrendes Schulgut sein, ohne eine Abhängigkeit von den Nürnberger Bildern oder gar eine gemeinsame Hand mit denselben zu beweisen. Vielmehr weist die auf dem Pacullybild am weitesten vorgeschrittene, flaumartige, malerische Weichheit der Haarbehandlung darauf hin, daß es nicht nur von einem bedeutenden Meister, sondern auch später als die Nürnberger Bilder ausgeführt sei.

Die Ähnlichkeit der Anatomie mit derjenigen auf dem Martyrium der hl. Katharina und die Verwandtschaft der Typen mit denjenigen des Tratzberger Altars und des Kaisers auf dem Martyrium Katharinas weisen es jedenfalls auch dem engeren Kreise des Friedrich Pacher zu, wenn es auch nicht von ihm selbst herrühren sollte.

Was dagegen die acht Bilder aus dem Leben Jesu auf dem Wolfgangaltar, sowie die vier der hl. Wolfgangslegende an den Rückseiten der Kirchenvätertafeln in Augsburg und München betrifft, so glaube ich dieselben nicht mehr[1]) dem Friedrich Pacher ausschließlich zuschreiben zu dürfen, wenn auch in denselben unstreitig manche Berührungspunkte mit seiner Richtung vorhanden sind, welche eine hier stärkere, dort bedingtere Mithilfe daran durch ihn und mehrere seiner Genossen, unter Michaels Oberleitung und nach dessen Angaben, als unzweifelhaft erscheinen lassen.

Die Altäre und Bildtafeln in St. Korbinian (Pustertal)

Während die vorliegende Sammlung von Aufsätzen über Michael Pacher, seine Zeit und Schule zur Veröffentlichung vorbereitet wurde, fühlte ich mich veranlaßt, verschiedene in dieses Gebiet fallende Werke der Malerei und Skulptur im Pustertal teils neuerdings zu besichtigen, um meine früheren Eindrücke und Aufzeichnungen darüber aufzufrischen oder zu ergänzen, teils zum erstenmal in Augenschein zu nehmen, nachdem ich durch seither von anderer Seite darüber veröffentlichte Berichte darauf aufmerksam gemacht worden war. Über eine Gruppe von Kunstwerken letzterer Art glaube ich hier um so mehr das Ergebnis

[1]) Vgl. „Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder usw.“, erste Ausg. S. 86 (514), oben S. 213.

meiner jüngsten Beobachtungen nachtragen zu müssen, als diese eine passende Ergänzung zu der vorstehenden Abhandlung bilden.

Es handelt sich um mehrere Flügelaltäre und eine abgesondert aufgehängte Bildtafel, welche in dem im Jahre 1468 geweihten gotischen Kirchlein von St. Korbinian, der Pfarre Aßling, auf einer Anhöhe zunächst der Station Tal (westlich von Lienz im Pustertal) aufbewahrt werden.[1])

Vor allem zog meine Aufmerksamkeit im genannten Kirchlein eine an der linken, nördlichen Wand aufgehängte, schwarz eingerahmte Bildtafel von 1,426 m Breite und 0,66 m Höhe an sich, auf welcher die Legende des hl. Korbinian in verschiedenen neben- und hintereinander dargestellten Szenen geschildert ist.[2]) Diese Tafel von auffallender Breitform bildete also jedenfalls einen Teil des Bilderschmuckes dieser Kirche, vermutlich als Predella eines Flügelaltars.[3]) (Abb. 103.)

Links im Vordergrund steht der aus Chartrettes, südlich von Melun in Frankreich gebürtige hl. Korbinian, einen Bären beschwörend, der seinen Schimmel auf dem Brenner zerriß, als er sich auf einer Romreise befand. Sein rot gekleideter Diener Anserich eilt hinzu und legt dem Bären die Reisetasche auf, der sie geduldig aufnimmt und bis Rom trägt, wo er entlassen wird.[4])

Der hl. Bischof erscheint in weißer Alba und lila-bräunlicher Dalmatika, mit blauem Futter. Sein Gewand ist brüchig und weist die oben erwähnten T-förmigen Falten auf. Der Kopf des Heiligen in Dreiviertelprofil, mit den hochgezogenen Brauen, den Falten an der Stirn und um den leise geöffneten Mund, dem hageren Wangenprofil, der hohen Oberlippe, entspricht fast völlig dem Typus des hl. Wolfgang auf den vier Bildern aus dessen Legende an den Außenseiten der Außenflügel des Wolfgangaltars. Nur ist seine Nase etwas mehr gebogen als beim hl. Wolfgang.

Hinter ihm steht ein Diakon in weißem Gewand, mit graurötlichen Faltenschatten, am Knie die länglich viereckige, schaufelförmige Falte, die oben an verschiedenen Werken aus der Schule oder Werkstatt des Friedrich Pacher wahrgenommen wurde. Er hält mit der Rechten den Stab des Bischofs,

---

[1]) Diese Kunstwerke wurden von Atz in seiner Kunstgeschichte Tirols, erste Auflage, Bozen 1885, S. 333 nur mit den Worten erwähnt: „Andere erwähnenswerte Altäre im Pustertal sind: . . . . . in St. Korbinian bei Aßling".

Die erste eingehendere Besprechung hat der Dombenefiziat J. Walchegger im Jahrgang 1893 des „Kunstfreund", S. 6 f. und S. 13 f. unter dem Titel „St. Korbinian im Pustertal" veröffentlicht. Ferner hat R. Stiassny in seinem Aufsatz: „Wolfgang Aßlinger, Simon v. Taisten und der Heiligenbluter Altar" in den Mitt. der k. k. Z.-K. 1904, Sp. 70—74 die nämlichen Kunstwerke behandelt und aus dem Grunde, weil sie sich in der Nähe von Aßling befinden, versucht, sie dem Maler Wolfgang Aßlinger zuzuschreiben, obwohl jene dem 15. Jahrhundert angehören, während dieser sich erst im 16. Jahrhundert nachweisen läßt.

In der zweiten Auflage seiner Kunstgeschichte Tirols (Innsbruck 1909) S. 537, 538 und 793 schließt sich Atz durchaus an Walchegger an.

An geeigneter Stelle werde ich angeben, inwieweit die Ergebnisse meiner kürzlich vorgenommenen eingehenden Besichtigung dieser Kunstwerke mit denen meiner Vorgänger übereinstimmen oder nicht.

[2]) Bezüglich der Legende dieses Heiligen verweise ich auf die in barbarischem Latein geschriebene: „Arbeo's Vita Corbiniani", in der ursprünglichen Fassung herausgegeben von J. Rietzler. (Abh. der k. b. Ak. der Wissensch., III. Kl., XVIII. Bd., 11. Abt., 1888.)

[3]) Stiassny hält den rechtsseitigen Altar für den ursprünglichen Hochaltar, gibt aber zu, daß die Maße obengenannter Tafel es ausschließen, daß sie als Predella derselben gedient haben könne. Nun muß man aber doch annehmen, daß eine Tafel mit der Geschichte des Kirchenpatrons eine Stelle am Hochaltar eingenommen haben müsse, wofern sie nicht von Anfang an als selbständige Votivtafel in der Kirche aufgehängt war.

[4]) Vgl. den Bären mit der Reisetasche neben der Gestalt des hl. Korbinian am Südportal der Stiftskirche von Innichen, von Michael Pacher. Oben S. 144 zwar nicht erwähnt.

die Linke legt er diesem auf den Rücken. Über dem lockigen Haar trägt er ein rotes, faltiges, fezartiges Barett, wie es auch mehrere Männer auf dem obenerwähnten hl. Wolfgangszyklus aufweisen. Auch sein vorspringendes, gespaltenes Kinn, wie der fast kreisförmige Umriß seines kleinen, hochlippigen Mundes entspricht durchaus den meisten Typen des letzteren Zyklus.

Ein Knecht hinter ihm in ziegelrotem Wams und Mütze, mit blauen Beinlingen, welche die langen mantegnesk bewegten, zwischen Wade und Knöchel sehr dünnen Beine straff umschließen, gemahnt an ähnliche langbeinige Gestalten der genannten hl. Wolfgangslegende.

Im Vordergrund rechts ist der Vorgang dargestellt, wie der hl. Korbinian (ein zweiter Moses) bei Weihenstephan in Bayern Wasser aus den Felsen schlägt. Diese sind in grauviolettem Ton, mit rundlichen Zacken und schwarzen Runsen, ähnlich wie auf der Taufe Christi des Friedrich Pacher, gehalten, davor schlängelt

Abb. 103 St. Korbinian in Pustertal
Legende des hl. Korbinian
(Phot. March. Brixen)

sich ein Weg auf Rasen. — Hinter dem Heiligen steht wieder der junge Mann mit rotem Wams (Anserich), das hinten an der von rückwärts gesehenen Gestalt unter dem Gürtel einen Schoß bildet; sein Gesicht mit lockigem Haar und Fez ist in Profil sichtbar. Sowohl dieses, wie die Form seines Wamses (oder Rockes) und seine kühne, italienische Beinstellung weisen unmittelbar auf einige Jünglingsgestalten der hl. Wolfgangslegende (besonders jene rechts auf dem Bilde der Heilung einer Besessenen) hin. (Vgl. Abb. 9.) Mit der Linken zeigt dieser Jüngling auf die entspringende Quelle, die Rechte legt er einem Nebenmann, der den Bischofsstab hält, in grauem Mantel, mit weißem, blaurot-umschnürtem Hut, der gleichfalls in Profil steht, auf die Schulter. Auch dessen scharfer Gesichtsschnitt entspricht fast vollkommen dem des obengenannten Jünglings der Wolfgangslegende. Von einem dritten Mann aus dem Gefolge des Bischofs zeigt sich ganz rechts das Antlitz in Vorderansicht.

Weiter zurück im Bilde sieht man die Wiedererweckung des gehenkten Räubers Adalpert durch den hl. Korbinian. Ersterer wurde infolgedessen ein ge-

treuer Begleiter des Heiligen. Ein weißgekleideter Mann steht auf einer Leiter, um den an einem Baum im Walde Aufgehenkten in grauer, anschließender Kleidung herabzunehmen, während ein anderer, rotgekleideter Jüngling (der Diener Anserich) den Gehenkten an den Füßen faßt, um ihn herabzuziehen. Weiter rechts steht der Heilige in Bischofstracht, in beschwörender Stellung, umgeben von Zuschauern.

Die hintere Mittelszene zeigt den hl. Korbinian knieend und betend, dem ein Adler einen Fisch bringt.[1]) Hinter dem Heiligen steht wieder der Diakon und der rotblaue Diener, der seinen Krummstab hält.

Rechts hinten schreitet der rote Jüngling (Anserich) auf einem schwimmenden Fisch, eine Fackel haltend. Am Ufer steht der hl. Korbinian, den Fisch beschwörend. Hinter ihm der Diakon und zwei andere Personen.[2])

Den Hintergrund des Bildes füllt eine landschaftliche Fernsicht, mit Wiesen, Bäumen, gewundenen Wegen, einer ummauerten Stadt, einer Bergkuppe mit Kirche und Felsen mit Bäumen aus, wie wir dies von den Bildern der Pacherschule, besonders auch von Friedrich Pachers Taufe und der Hinrichtung der hl. Katharina in Neustift, her gewohnt sind. (Vgl. Abb. 5 u. 7.)

Der Fleischton der Figuren auf diesem Bilde ist vorwiegend rosig-grau, mit weiß aufgesetzten Lichtern.

Die zahlreichen Übereinstimmungen dieser Bildtafel mit dem hl. Wolfgangszyklus am St. Wolfgangaltar, die zum Teil bis ins Einzelnste der Zeichnung und Typenbildung gehen, wovon ich oben nur einige Züge hervorhob, führen zu dem ganz bestimmten Ergebnis, daß dieselbe Hand sowohl an jener Tafel, wie an diesen Legendenbildern betätigt war,[3]) eine Hand, die zugleich derjenigen des Katharinenaltars in Neustift und der des Friedrich Pacher (Taufe in Freising) sehr nahe stand und jedenfalls aus der nämlichen Werkstatt hervorging, wenn es nicht die des Friedrich selbst war.

Es mögen nun zunächst die auf der rechten Seite des Chores übereinandergestellten Flügelaltäre betrachtet werden.

Im Kasten des unteren Altares ist in einer Mittelnische die Schnitzfigur des hl. Korbinian[4]) aufgestellt, unter einem Baldachin in der Form eines Eselsrückens und darüber Gittermaßwerk (ohne Laubornamentik).

Die Schnitzfigur des hl. Korbinian hat ihre alte Fassung bewahrt; über einer weißen Alba trägt sie eine vergoldete Dalmatika mit blauem Futter.

---

[1]) Entsprechend der Legende Arbeos (Kap. 12) geschah dies, als der Heilige mit seiner Begleitung sich in Italien auf der Romreise befand und an Nahrungsmangel litt. In der Legende ruft der Heilige in barbarischem Latein aus: „Ecce aves perquam dominus suae largitatis misericordiae alimenta daturus est!"

[2]) Anserich, ein trefflicher Schwimmer, hatte den Fisch schwimmend mit einer Lanze verwundet und dann mit Mühe vom Meer ans Land gebracht. Tuskische Fischer, die es ihm verwehren wollten, ließ der Heilige durchprügeln. (Arbeo, Kap. 13.)

[3]) Dieselbe Ansicht hat auch Stjassny geäußert, wenn auch nicht näher begründet. Seine diesbezügliche Angabe lautet: „Die flott und lebendig geschilderten Szenen aus der Korbinianlegende auf der Quertafel mit ihren mantegnesken Anklängen vergleichen sich dagegen den Aufenbildern des zweiten Flügelpaares des Wolfganger Altares". (A. a. O. Sp. 71.) Walchegger äußert sich a. a. O. S. 16 in bezug auf diese Tafel bloß in dieser Weise: „Die Malerei an diesem Bilde ist der an den Altären (Magdalena) verwandt".

[4]) Wahrscheinlich wegen dieser Figur des hl. Korbinian vermutet Stiassny, allerdings auch gestützt auf die Diözesanbeschreibung von Tinkhauser, der sich auch Walchegger anschließt, daß dieser Altar „aus Teilen des ehemaligen Hochaltars zusammengesetzt" sei, weiß aber doch nicht, wegen der verschiedenen Maße, die oben beschriebene Tafel mit der Legende des hl. Korbinian darin einzuordnen.

Das charakteristisch modellierte Gesicht mit halbgeschlossenen, gebogenen Augen läßt die Pacherschule erkennen; doch ist die Gestalt derber, untersetzter als bei Michael Pacher und weist auf das Ende des 15. Jahrhunderts hin.[1])

An den Innenseiten der Flügel sind die Gestalten der Heiligen Petrus und Paulus gemalt, herbe Figuren, mit rosig-grauem Fleischton, harter Haarbehandlung, sichtlich der Pacherschule entstammend. „Eine hochpachersche Figur ist vor allem Petrus mit den steifen Ringellöckchen seines Haarkranzes und den abgespreizten Fingern der Linken" (vielmehr der Rechten). „In der Bestimmtheit der Modellierung, der herben Energie der Charakteristik gibt ihm Paulus nichts nach."[2]) Sie erinnern in manchem an die Heiligen Nikolaus und Johannes im Germanischen Museum in Nürnberg (vgl. Abb. 89 und 90).

Abb. 104 St. Korbinian, oberer rechtsseitiger Altar
Die Verklärung der hl. Magdalena
(Phot. March, Brixen)

Die Außenseiten der unbeweglichen Flügel sind jetzt, wie erwähnt, verschalt, was allein schon auf eine Veränderung des ursprünglichen Zustandes hinweisen dürfte.

An der Predella des unteren Altares ist, meist von Altarschmuck versteckt, eine Geißelung Christi von besonders roher, unbändiger Kraft und Wildheit dargestellt; wahrscheinlich von einem besonderen Gesellen, der sich des Guten nicht genug

[1]) In der Tat befindet sich an der rückseitigen, mit grünen und roten gotischen Ornamenten verzierten Holzverschalung, welche allerdings den unteren und oberen Altar gemeinsam verkleidet, die Jahreszahl 1498. Da Stiassny mit Recht (entgegen Walcheggers Ansicht) annimmt, daß beide Altäre ursprünglich selbständig waren und der obere ursprünglich nicht als Aufsatz des unteren gedacht war, so dürfte sich auch die Jahreszahl nicht auf beide Altäre, sondern, wegen des vorgeschritteneren Stiles des unteren, nur auf diesen beziehen.

Walchegger a. a. O. S. 7 nimmt an, daß die Schnitzfigur des hl. Korbinian „nicht mehr die ursprüngliche" sei (allerdings füllt sie die Höhe der Nische nicht aus) und hält dafür, daß beide übereinandergesetzten Altäre wegen der einheitlichen Holzverschalung der Rückseite schon ursprünglich zusammengehört haben.

[2]) Stiassny a. a. O. Sp. 71.

tun konnte und noch stürmischer dreinfuhr, als der Maler des Barbaraaltars in Neustift, an den er durch die Stülpnase des einen Schergen einigermaßen erinnert.

Der auf den Kasten des unteren Altars aufgesetzte obere Altar zeigt als Mittelbild die Verklärung der hl. Magdalena (Abb. 104). Sie ist, mit Ausnahme des Gesichtes, der bloßen Füße und der Hände, ganz behaart, in schreitender Stellung von zwei Engeln auf den Händen getragen, welche, der eine links in rotem Gewand in schräger Vorderansicht, der andere in weißem Gewand in schräger Rückansicht, fliegend unter ihr schweben. Das Gewand der Engel ist knittrig, bauschig, weit ausgeschwungen, der Engel rechts zeigt eine vorgeschobene Schulter, welche an Friedrich Pachers Manier (Christus auf der Taufe in Freising) erinnert.

Abb. 105 St. Korbinian, oberer rechtsseitiger Altar
Die hl. Magdalena salbt Christi Füße
(Phot. March, Brixen)

Oben halten zwei Engel in rotem und grünem Gewand die hl. Magdalena, an den Schultern; zwei andere, mit umgekehrter Farbenanordnung, umfassen sie in der Mitte. In ihren kühn verkürzten, zum Teil nach abwärts gerichteten Körperhaltungen und Gesichtern erinnern sie an die Engel auf der Hinrichtung der hl. Katharina in Neustift und auch auf Michael Pachers Geburt Christi am St. Wolfgangaltar, in den etwas verzogenen, weniger edlen Gesichtsformen jedoch mehr an erstere und an die Engel auf Friedrich Pachers Taufe Christi in Freising. (Abb. 7.)

Magdalena hat ein ovales Gesicht, mit hochgezogenen feinen Brauen, schweren Augendeckeln, langer Nase, kleinem, rundlichem Mund mit scharfen Eckfalten, ähnlich wie die hl. Katharina am Katharinenaltar zu Neustift. (Abb. 1—5.)

Auf den Innenseiten der Flügel dieses Altars sind auf Goldgrund links oben die Salbung der Füße Christi durch Magdalena, links unten die Erscheinung der zum Himmel fahrenden Magdalena vor einem Einsiedler dargestellt.

Auf ersterem Bild (Abb. 105) ist Magdalena ganz von vorn gesehen, verkürzt. Sie liegt vor Christus auf dem Boden, dessen Füße salbend und ihre Tränen trocknend. Ein weiter zurückstehender Apostel hat einen größeren Kopf als die vorderen Figuren, ein Fehler, der auch auf den Seitenbildern des Katharinenaltars als charakteristisch auffällt. Ebenso erinnert ein graubärtiger Apostelkopf links auf ersterem Bild an den des Greisen links auf dem Bild

„Katharina verwirft den Götzendienst“ in Neustift (Abb. 1, S. 6), während der bartlose Mann links von Christus auf jenem Bild denselben Typus zeigt, wie der Jüngling rechts von Maximian (auf Abb. 1).

Auf dem unteren Bild wird die hl. Magdalena von nach unten fliegenden Engeln, in dunkelblauen Gewändern, ähnlich denen auf der Hinrichtung der hl. Katharina in Neustift, doch etwas derber, getragen. Der Einsiedler, mit stark gebogener Nase, genau derselben Form wie die des Kaisers Maximian auf Abb. 1, kniet vor seiner Klause, die Hände in Ehrfurcht erhebend.

Auf dem oberen Bilde des rechten Flügels sieht man im Vordergrund ein Schiff mit mehreren Gestalten darin; ein in Damast reich gekleideter Mann mit hermelingeschmückter Mütze und wallenden Locken erhebt erstaunt die Hände; ein Schifferknecht in eng anschließendem Gewand bringt das Schiff ans Ufer.

Im Hintergrund sieht man an einer Küste eine weißverhüllte Gestalt liegen und ein über diese sich neigendes Kind; weiter rückwärts sieht man die rotgekleidete Gestalt einer Heiligen, auf Wolken stehend und betend.[1])

Das untere Bild des rechten Flügels läßt in ein gotisches Kircheninnere, mit spitzbogigen Arkaden und Goldgrund in den Fenstern, blicken; im Hintergrund befindet sich ein Altar mit sehr roh gemalten Figürchen; vorn im Bild links kniet auf Wolken die hl. Magdalena vor einem hl. Bischof, der ihr die Hostie reicht und in der andern Hand den Kelch hält; im Mittelgrund sieht man die sterbende Heilige, deren Seele ein von oben herabschießender Engel in Empfang nimmt. Während die anderen drei Bilder sicher vom Meister des Katharinenaltars in Neustift herrühren, erscheint das zuletzt genannte Bild um einen Grad ungeschickter und roher, auch unterscheidet es sich von ihnen durch die perspektiviseh dargestellten, tellerförmigen Nimben.[2])

Auf den rückwärtigen Aussenseiten der Flügel des oberen Altares der rechten Seite ist die Verkündigung in perspektivisch vertieften Kirchenräumen, ebenfalls genau im Stil des Katharinenaltars zu Neustift.

Wie aus den oben eingestreuten vergleichenden Bemerkungen hervorgeht, zeigen auch diese Bilder eine enge Verwandtschaft mit der Richtung des Friedrich Pacher und in bezug auf gewisse Proportionsfehler, zumal in den Köpfen, besonders auch mit den inneren Flügelbildern des Katharinenaltars in Neustift, hinsichtlich der kühn kopfüber herab- oder wagerecht aus dem Bild herausfliegenden Engel, mit dem Mittelbild des genannten Altars. — Diese engere Verwandtschaft des Magdalenenaltars in St. Korbinian mit dem Katharinenaltar in Neustift hat auch schon Stiassny wahrgenommen und findet diese um so erklärlicher, als „die Pfarre Aßling dem Augustiner Chorherrenstifte Neustift inkorporiert war“.[3])

Durch diesen Hinweis entkräftet aber Stiassny selbst seine einige Spalten vorher gezogene Schlußfolgerung, weil St. Korbinian zur Pfarre Aßling gehöre,

---

[1]) Dieses Bild dürfte nicht, wie Walchegger a. a. O. S. 8 vermutet, Magdalenens Flucht mit ihrem Bruder Lazarus und ihrer Schwester Martha übers Meer nach Frankreich (Marseille) zum Gegenstand haben, vielmehr die Legende, wonach ein heidnischer Kaufmann aus der Provence „seine auf einer Seefahrt nach Jerusalem im Wochenbett nebst dem Söhnlein gestorbene Frau auf einer Felseninsel zurückläßt, nach zweijährigem Aufenthalt in Palästina, von Petrus unterrichtet, durch die Fürbitte der hl. Magdalena Mutter und Kind lebendig wiederfindet und dann in Marseille getauft wird“. (Detzel, Christliche Ikonographie, II., Freiburg i. B. 1896. S. 517 f.)

[2]) Nach Walchegger a. a. O. S. 8 stellt dieses Bild den Vorgang dar, wie der Bischof Maximinus der Heiligen die letzte Wegzehrung gibt und ein Engel sie abholt.

[3]) Wie bereits Walchegger a. a. O. S. 14 angab, wurde St. Korbinian schon im Jahre 1261 dem Kloster Neustift inkorporiert.

habe wahrscheinlich (der im 16. Jahrhundert in Bozen nachweisbare) Wolfgang Anlinger diese Gemälde ausgeführt, obwohl dieselben noch dem 15. Jahrhundert angehören und wahrscheinlich Jahrzehnte vor das an der Verschalung der Rückseite angebrachte Datum 1498 fallen. Anderseits spricht die Verwandtschaft dieser Werke mit Neustifter Gemälden (sowohl dem Katharinen- und Barbaraaltar wie der Taufe Friedrich Pachers von 1483) und ihre auch durch äußere Umstände wahrscheinlich gemachte Herkunft aus Neustift-Brixen doch vielmehr gerade dafür, daß sie aus der Werkstatt oder dem Kreise des Friedrich Pacher stammen, dessen künstlerische Tätigkeit in Brixen nicht nur durch die mehrgenannte, für das Spital in Brixen 1483 gemalte Taufe Christi in Freising festgestellt ist, sondern der überdies, wie Stiassny selbst des näheren ausgeführt hat[1]), die Tochter eines Neustifter Bürgers, Michael Odenhauser zur Frau hatte, welche ihm laut einem „Urlaubbrief" von 1485 und einem solchen vom 6. Juni 1486 den Nutzgenuß von Zehnten verschiedener Güter bei Brixen und Neustift zubrachte.

Abb. 106 St. Korbinian
Schrein des unteren linksseitigen Altars
(Phot. March, Brixen)

Stiassny selbst fügt diesem Nachweis die Bemerkung bei: „Wir erfahren also, daß Friedrich Pacher... die Tochter eines bemittelten Neustifters heimgeführt hatte. Offenbar verkehrte er in Brixen und Neustift so häufig, daß man ihn schon zu den Brixner Künstlern rechnete".

Doch ehe diese Frage weiter verfolgt werden soll, bedarf es zuvor noch der Betrachtung des unteren, linksseitigen Altars in derselben Kirche, da dessen Gemälde, wie gleich vorausgeschickt werden kann, jedenfalls auch dem Pacherkreise angehören.

In der Mittelnische des Schreines, welche durch einen Baldachin mit verschlungenen Eselsrücken und darüber gotischem Gittermaßwerk überdacht ist (ähnlich wie die Nische des rechtsseitigen Altars[2]), steht eine wertlose Holzfigur des 17. Jahrhunderts.[3]) Zu beiden Seiten der Nische befinden sich fest-

[1]) R. Stiassny, „Urkundliches über Friedrich Pacher", Rep. f. K. 1900, S. 38 f.

[2]) Diese rein architektonische Behandlung des Baldachins erinnert an die Baldachine der Altäre von Klerant (1484), Melaun (1482), Tisens und andere, welche noch in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts fallen. (Vgl. unten Abb. VII und X.)

[3]) Nach Waldhegger und Stiassny stellt sie den Heiland dar, nach meiner Notiz den hl. Florian; er trägt die Tracht eines römischen Kriegers, hält eine Fahne und gießt Wasser aus.

stehende Bildtafeln, auf denen links die hl. Helena mit Kreuz und Krone, in der Rechten ein Buch haltend, rechts der hl. Laurentius mit dem Rost dargestellt sind. (Abb. 106.)

Die hl. Helena in grauem Kleid und grünem Mantel blickt demütig nieder. sie zeigt dieselbe Gesichtsform und den runden Mund, wie die hl. Magdalena am oberen Altar rechts und ist, wie diese, den Frauentypen auf dem Katharinenaltar sehr nahe verwandt. Der hl. Laurentius, seinen Rost mit beiden Händen vor sich haltend, trägt ein weißes, stark knittriges Untergewand, eine rote Dalmatika mit schwarzem, perlenbesetztem Saum; die Farbe seines gut gezeichneten, plastisch durchgebildeten Gesichtes ist gelblich, mit grauen Schatten. Seine Nase hat die knopfige Endung, wie sie häufig an den Figuren der von mir dem Kreise des Friedrich Pacher zugeschriebenen Bildern vorkommt. Seine Finger sind gespreizt.

Abb. 107 Aufnahme der hl. Justina in die christliche Gemeinde Legende des hl. Korbinian

An den Innenseiten der Flügel ist in vier Bildern die Legende der hl. Justina und des hl. Cyprian dargestellt.[1*])

Der erste Vorgang der Legende, die Aufnahme der heidnischen Jungfrau Justina von Antiochien in die christliche Gemeinschaft ist auf dem oberen Bilde des rechten Flügels dargestellt. Die Heilige kniet in einer gotischen Kirche vor einem Bischof, der ihr den Segen erteilt, zur Seite stehen Gemeindemitglieder. Der Bischof mit starker gebogener Nase, faltenreichem Gesicht und rundem Mund, sowie sein Nebenmann in Vorderansicht zeigen große Verwandtschaft mit Typen des Katharinenaltars zu Neustift (Abb. 1—5), sowie mit den Heiligenfiguren aus Brixen (Abb. 96 und 97), während

[1*]) Hierauf stützt Walchegger a. a. O. S. 14 seine Vermutung, daß dieser Altar sich ursprünglich in dem nahen Justinakirchlein befunden habe.

die knieende Heilige stark an die Frauen auf der Predigt des hl. Wolfgang am St. Wolfgangaltar gemahnt (Abb. 8). Jedenfalls ist dies das beste von den vier Bildern. (Abb. 107.)

Die nächste Szene befindet sich oben links: Die Versuchung der Heiligen durch den Teufel, im Auftrage des Zauberers Cyprian. Eine Inschrift: „Hodie missa sum ad te a Cristo vivere tecum in castitate" bezieht sich auf seine unheilige Sendung. — Die gekrönte Heilige in blauem Gewand steht links, mit dem an sie heranschreitenden Teufel in rotbraunem Frauengewand, mit Krallenfüßen, disputierend. Die Stellung des Teufels ist fast genau diejenige des (dort allerdings gelb gekleideten) Teufels auf dem Bilde der Versuchung Christi am St. Wolfgangaltar. Auch die disputierende Bewegung der Heiligen ähnelt derjenigen Christi ebendort.

Es besteht also jedenfalls ein engerer Zusammenhang zwischen beiden Bildern, der, wenn auch nicht auf Gleichheit des Meisters beider, so doch auf dieselbe Werkstattüberlieferung schließen läßt. Das Kinn der Heiligen ragt wie ein runder Knollen vor, ähnlich wie bei verschiedenen Frauenköpfen des Katharinenaltars.

Die nächste Darstellung zeigt uns unten links den bekehrten und Bischof gewordenen hl. Cyprian mit Justina zusammen in einem Kessel mit siedendem Öl. Dem Vorgang wohnt ein Richter mit zwei Schergen bei, der eine in Profil, mit roter gebogener Mütze hat eine scharfe Hakennase, der andere in Vorderansicht biegt sein durch die Verkürzung allzu breit geratenes Gesicht zurück. Ihre Gesichtsfarbe ist bräunlich. Erstere Gestalt erinnert unmittelbar an den Mann in Profil mit gebogener Zipfelkappe und Geiernase rechts von der Ehebrecherin auf dem Zyklus der Christusgeschichte am St. Wolfgangaltar.

Die Gesichter und nackten Körper der beiden Märtyrer sind plastisch aber ziemlich roh ausgeführt, vielleicht von derselben derben Gesellenhand, welche die Geißelung am anderen Altar malte.

Das untere Bild rechts zeigt uns schließlich die Hinrichtung beider Heiligen durch das Schwert. Der Henker mit anschließenden Beinlingen, in kühnem Schritt ausholend, weist wieder auf italienische (mantegneske) Vorbilder hin. Seine Bewegung ist ähnlich wie die des Henkers auf dem Hauptbild des Katharinenaltars in Neustift, der aber sorgfältiger ausgeführt ist.

Während Walchegger in diesen Bildern eine nächste Beziehung zu denen des Katharinenaltars in Neustift findet, die er jedoch „sorgfältiger und vornehmer", im Kolorit „heller und bestimmter" (ähnlich den Magdalenenbildern) findet, so erblickt Stiassny in ersteren „die engsten Beziehungen zu dem Magdalenentriptychon des anderen Seitenaltars", „obwohl sie (erstere) etwas geringer sind". „In der Helena von St. Korbinian ist (nach Stiassny) der Neustifter Barbaratypus nahezu unverändert herübergenommen."[1*]) Er findet zwischen dem Magdalenen- und Justinaaltar dasselbe Verhältnis, wie zwischen dem Katharinen- und Barbaraaltar in Neustift, welcher letztere „in der Behandlungsart, in allen Einzelheiten der Formgebung und des Kolorits, der überstarken Modellierung, den verfehlten Verhältnissen, den trüben und schweren Ornamenten" sich mit dem Justinaaltar decke.

[1*]) Dagegen ist zu bemerken, daß die hl. Helena nichts von der Stülpnasigkeit zeigt, welche den Frauentypen des Barbaraaltares eigen ist, vielmehr den Typus der Frauen auf dem Katharinenaltar in besonderer Feinheit ausgebildet zeigt. Damit soll die enge Werkstattverwandtschaft zwischen Katharinen- und Barbaraaltar nicht in Abrede gestellt werden. Wahrscheinlich waren auch die Maler beider an den Altären von St. Korbinian tätig.

Wenn es nun auch richtig sein dürfte, daß an den Gemälden des Magdalenen- und des Justinaaltares in St. Korbinian verschiedene Hände betätigt waren, so lassen sich beide Altäre doch nicht in der einfachen Weise, wie Stiassny meint, zwischen den Malern des Katharinen- und Barbaraaltares in Neustift verteilen; auch sind an beiden Altären besser und derber ausgeführte Bilder, sowie „verfehlte Verhältnisse" wahrzunehmen und offenbar noch andere Gesellenhände beteiligt gewesen. Trotzdem sind sich beide Altäre doch im Stile so nahe verwandt, daß beide jedenfalls einer Werkstatt zuzuschreiben sind, welcher, wie auch Walchegger und Stiassny zugeben, die Katharinen- und Barbaraaltäre in Neustift ebenfalls angehören.

Daß auch das am feinsten durchgeführte dieser Bilder mit der Korbinianslegende in diese nämliche Richtung gehört, hat sich oben schon als sicher herausgestellt, und auch Stiassny ist derselben Ansicht.[1*])

Derselbe gibt auch „die Ähnlichkeit mit der Manier Friedrich Pachers" zu, welche ich seinerzeit am Katharinen- und Barbaraaltar feststellte und die sich also auch auf die geschilderten Bilder in St. Korbinian erstreckt. — Trotzdem und obwohl Friedrich Pacher in Neustift-Brixen, wie Stiassny selbst angibt, halb wie zu Hause und jedenfalls ein angesehener Meister mit einer größeren Werkstatt war, möchte nun Stiassny alle erwähnten Bilder in Neustift und Brixen, weil sie von einer „um einen Grad derberen Natur" (als die des Friedrich) stammen sollen, dem „Handwerksmaler" Wolfgang Aßlinger zuschreiben, der dieselben von seiner Heimat Aßling aus geliefert hätte (obwohl derselbe doch in Bozen und zwar im Anfang des 16. Jahrhunderts ansässig war).

Der Umstand nämlich, daß die Darstellungen aus der Korbinianslegende, wie auch Stiassny vermutet, geradezu von derselben Hand sein dürften, wie die hl. Wolfgangsbilder am St. Wolfgangaltar, während die Bilder des Justinaaltares auffallende Übereinstimmungen in Einzelheiten mit den Christusbildern am St. Wolfganger Altar aufweisen, bringt die Werke der Korbinianskirche in unmittelbaren Zusammenhang mit den am St. Wolfganger Altar beteiligten Kräften, unter denen, neben Michael, jedenfalls auch Friedrich Pacher mit seinem Neustift-Brixner Gehilfen eine hervorragende Stelle einnahm. Angesichts dieses Sachverhaltes und Zusammenhanges muß es als eine sehr gewagte und willkürliche Annahme Stiassnys bezeichnet werden, wonach ein Aßlinger Lokalmaler nicht nur Friedrich Pachers Stil in seiner ländlichen Abgeschiedenheit sich in dem Maße, wie die in Frage stehenden Bilder es zeigen, zu eigen gemacht hätte, sondern auch dazu ausersehen worden wäre, die Stiftskirche von Neustift sowohl, wie selbst den St. Wolfgangaltar mit den Werken seiner ländlichen „Handwerksmalerei" zu überschwemmen, statt daß Friedrich Pacher selbst, das Haupt einer in Neustift-Brixen blühenden Malerschule, mit seinen Schülern und Gesellen zu solchen Aufgaben herangezogen worden wäre und in St. Wolfgang seinem Bruder Michael Beihilfe geleistet hätte. Vielmehr möchte ich als Schlußergebnis

[1*]) Er äußert sich hierüber wie folgt: „Alle oben aufgezählten Gemälde (die des rechten unteren Altars, St. Petrus und Paulus, zwei Tafelbilder der hl. Dorothea und Barbara, neben dem rechtsseitigen Altar, und die Tafel mit der Korbinianslegende) stimmen aber bei kleineren Abweichungen in Auffassung und Behandlung derart überein, daß ihre Herkunft aus einer Werkstatt keinen Zweifel leidet". Diese weiblichen Heiligen mit ihren langgestreckten Verhältnissen und ihrer breiten, zugleich aber flüchtigen Ausführung, gehören jedoch einer wesentlich späteren Zeit an, als die übrigen hier genannten Bilder. Auf sie dürfte sich das Datum 1498 beziehen (vgl. S. 256 oben). St. äußert sich ferner: „Jedenfalls ist auch dieses Magdalenenaltärchen unter dem Dach derselben Werkstatt entstanden wie der (rechte untere, sogen.) Korbinianaltar". Ebenso findet er im Altar mit der Justinalegende die engsten Beziehungen zum Magdalenenaltar.

dieser Untersuchung bezeichnen, daß die Bilder in St. Korbinian nicht nur mit dem Katharinen- und Barbaraaltar in Neustift, sondern auch mit denen der hl. Wolfgangslegende und teilweise der Christusgeschichte am St. Wolfgangaltar und schließlich auch mit der Taufe des Friedrich Pacher in Freising engste und engere Beziehungen aufweisen und daß wir es somit auch in St. Korbinian mit Erzeugnissen aus der Werkstatt oder doch dem Kreise des Friedrich Pacher, die aus Neustift-Brixen nach Aßling gelangten, zu tun haben.[1*]) Der auf den linken unteren aufgetürmte obere Altar zeigt als Mittelbild die Kreuzigung in der Art der älteren Brixner Schule des 15. Jahrhunderts (des sog. Meisters mit dem Skorpion): die Flügelbilder mit den Passionsszenen weisen in ihren kurzen, großköpfigen Gestalten und in dem bunten Kolorit eine andere, rohere Hand auf, die weder mit der Kreuzigung noch mit den vorher erwähnten Bildern etwas zu tun hat. An dem Rippengewölbe der Kirche sind in vier viereckigen, übereckgestellten Schlußsteinfeldern Wappen, in sieben weiteren gegen den Chor hin: der hl. Johannes Evang., der hl. Florian, Petrus, Paulus, der hl. Korbinian, die Madonna und Andreas in Brustbildern auf blauem Grund dargestellt. Die Form dieser Felder entspricht derjenigen der Schlußsteine in der Schloßkapelle von Bruck bei Lienz; die Malereien sind dekorativ, doch im Stile der Pacherschule gehalten.

[1*]) Auch die vier Passionsbilder an den Außenseiten der Flügel des linksseitigen Altars weisen auf Einflüsse der Pacherschule hin, aber nicht wie die anderen auf Friedrich Pachers Kreis und sind anscheinend auch jünger als jene. Der hagere Christus in der Geißelung und als Ecce homo ist trefflich bewegt und gut in der Anatomie; auch die beiden Schergen auf ersterer zeigen kühne, gut verkürzte Bewegungen. Weniger ansprechend sind die beiden Bilder auf der Außenseite des rechten Flügels, Christus am Ölberg und Dornenkrönung.

VII.

Michael Pacher als Bildschnitzer

Aus Helbings „Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft", 1903, 3. Jahrg., 193 f.

Michael Pacher, Bürger von Bruneck im Pustertal, wird in den Urkunden zuerst im Jahre 1465 [1]) erwähnt, sein Tod fällt ins Jahr 1498. Wenn er auch in den Urkunden stets nur als Maler bezeichnet wird, so lassen sich doch zahlreiche Beweise dafür beibringen, daß zur Zeit der Blüte des Flügelaltars in Tirol — wie in anderen deutschen Ländern — der Maler zugleich auch Bildschnitzer war.[2]) [2*]) Die Ausübung beider Künste durch eine und dieselbe Person lag um so näher, als die Schnitzbilder mit Gips überzogen und in derselben Temperatechnik bemalt wurden, wie sie ursprünglich für die Tafelbilder verwendet wurde. Auch wurde in den mit Michael Pacher abgeschlossenen Verträgen zur Herstellung von Flügelaltären ausdrücklich auch die Bildschnitzerei ihm übertragen, mit genauer Angabe der Gegenstände, Maße usw. Besonders der Vertrag für den Altar in der Pfarrkirche von Gries bei Bozen von 1471 ist in dieser Hinsicht lehrreich. Wenn es ihm auch freistehen mochte, einzelnes davon an Hilfskräfte abzugeben, so hatte er doch jedenfalls, nach dem Wortlaut dieses Vertrages, die unbeschränkte Vollmacht, auch die Schnitzereien auszuführen; ja, in bezug auf die Hauptgruppe im Schrein konnte dies wohl auch verlangt werden. Durch erwähnten Vertrag [3]) erhielt Michael Pacher von den Bürgern von Gries den Auftrag, für „unser lieben frawen pfarrkirche zu Gries" eine „Tavel" herzustellen, „die da gemacht soll werden nuczperlich, werperlich und ganz uvonkelig" (nutzbarlich, wertbarlich und ganz umfänglich) „nach den Maßen eines Schnitzaltars der Bozner Pfarrkirche".[4])

---

[1]) In das Jahr 1465 sollen zwei verschollene Altäre desselben fallen (vgl. Verzeichnis von Altären Abh. X unten S. 311); im Jahre 1467 trat Michael Pacher nach einer wieder verlorenen Urkunde des „Jörg von Pamgarten" unter der Bezeichnung „Bürger von Brawneck" als Zeuge auf. Ferner erscheint sein Name in den „Raitbüchern von Bruneck" in den Jahren 1472, 74, 75 und 96.

[2]) Vgl. K. Fischnaler, Ferdin.-Zeitschr. 1899 S. 304, wo Silvester Müller und Nikolaus Pollack, beide von Bozen, bald als Maler, bald als Bildhauer urkundlich erwähnt werden.

[2*]) Vgl. Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 72 ff.

[3]) Zuerst veröffentlicht von L. J. Ladurner, Beiträge, sodann im Deutschen Kunstblatt, 1853, S. 131, von Ernst Förster. Auch in Mitteil. für christliche Kunst, Innsbruck 1866, 6. Heft.

[4]) A. Meßmer, der in den Mitteil. der k. k. Z.-K. II. S. 99 f. diesen Altar schilderte, glaubt, daß das in der Urkunde erwähnte Vorbild für denselben in einem Altar zu suchen sei, welchen ein Meister Hans von Judenburg im Jahre 1421 für die Bozner Pfarrkirche hergestellt hatte. Da dieser aber nicht mehr vorhanden ist, kommt man eben über die Vermutung nicht hinaus; doch könnte dafür sprechen, daß dieser frühere Auftrag für „den fronaltar in dem newen chor", also für einen ansehnlichen Hauptaltar erteilt worden war, der also durch Bedeutung und Umfang immerhin auch 50 Jahre später als mustergültig gelten konnte.

Die Arbeit sollte um 350 Berner Mark innerhalb vier Jahren vollendet sein. Im Sarg des Altars sollten die „vier geschniten prustbild" des hl. Blasius, Leonhard, Johannes des Täufers und Vigilius, an den Innenseiten der Sargflügel die „geschniten pild" des hl. Wolfgang und hl. Georg und außen an den Predellaflügeln die Hl. Barbara und Katharina (ob gemalt oder geschnitzt, ist nicht angegeben) angebracht werden.

Im Kasten (der „Tavel") sollten die Krönung Marias und seitlich die Hl. Michael und Erasmus zu stehen kommen. — Die Innenseite des einen Altarflügels sollte mit Mariä Geburt und der Anbetung der Könige in Schnitzwerk, die des andern Flügels mit der Verkündigung und dem Tode Marias (unser Frawen schidung) ebenfalls in Schnitzwerk geschmückt werden.

Auf den Außenseiten der Flügel sollte einerseits der Ölberg und die Geißelung, anderseits die Kreuzigung und Auferstehung „gemalt" werden.

Der Hintergrund des Schnitzbildes im Kasten sollte aus „pannyr golt", auf den Flügeln sollte der Hintergrund blau sein. An den Ecken („an Orten") der Tafel sollten die Schnitzfiguren der Hl. Sebastian und Florian stehen. Oben im Tabernakel ein Kruzifix mit Maria und Johannes, darüber in einem zweiten Tabernakel Maria mit dem Kind.

Von dem ganzen Altar sind jetzt bloß noch der Schrein mit dem Schnitzbild der Krönung Marias und den Figuren der Heiligen Michael und Erasmus (Abb. 108), sowie je zwei von den ursprünglich an den Innenseiten der Flügel befindlichen Schnitzreliefs, die Verkündigung und die Anbetung der Könige erhalten. Die beiden Reliefs sind als Altarbilder an den beiden Seitenwänden der Kapelle auf Altartische gestellt, die mit schönen figurierten Gobelins vom 15. Jahrhundert behängt sind.

Die Rückseite des Schreins ist mit flott aber flüchtig hingeworfenen Gemälden, jedenfalls nicht von Pacher, geschmückt, welche die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, Christus im Tempel lehrend, Marias Vermählung usw. zum Gegenstand haben.

Da Michael Pacher durch diesen Vertrag allein mit der Ausführung des ganzen Altarwerkes (der Schnitzereien sowohl wie der Gemälde) beauftragt wurde, so dürfen wir als sicher annehmen, daß es für ihn Pflicht wie Ehrensache war, die wichtigsten Teile desselben selbst auszuführen und nicht Gehilfen zu überlassen. Da aber der Flügelaltar, der ja aus dem Reliquienschrein entstanden ist, in seinem Innern das Kostbarste barg, welches nur an hohen kirchlichen Festtagen den Blicken der Gläubigen als ein heiliges Mysterium enthüllt wurde, so liegt es nahe, daß der Hauptkünstler, Michael Pacher, die Ausführung des in reichem Gold und Farbenschmuck schimmernden himmlischen Vorganges im Schrein für sich in erster Linie in Anspruch nahm, was nicht ausschließt, daß er auch noch andere hervorragende Teile des Altars selbst ausführte.

Wir dürfen deshalb die plastische Gruppe der Krönung Marias und der dieser zur Seite stehenden Gestalten des hl. Michael und des hl. Erasmus als eigenes Werk des Meisters ansehen, was auch darin eine Bestätigung findet, daß in derselben ähnliche Stileigenschaften und Vorzüge hervortreten, wie in der Schnitzgruppe des Schreines an dem einige Jahre später ebenfalls an Michael Pacher übertragenen Hochaltar in St. Wolfgang, welche aus den eben angeführten Gründen gleichfalls als sein eigenes Werk zu betrachten ist. Wenn nun freilich die Schreingruppe in Gries derjenigen in St. Wolfgang an großartiger und reiner künstlerischer Wirkung bedeutend nachsteht, so ist einmal in Betracht zu ziehen,

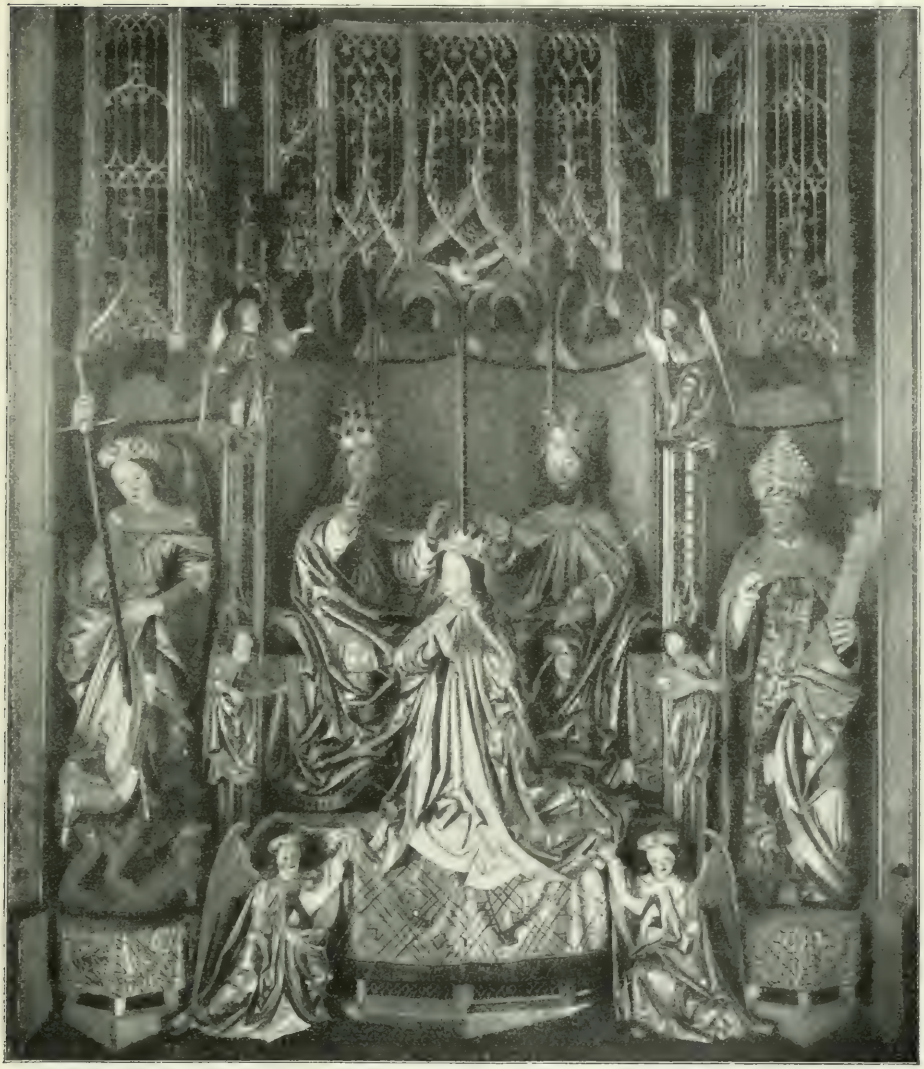


Abb. 108 Die Krönung Marias mit den Figuren der Heiligen Michael und Erasmus
Altar des M. Pacher in Gries bei Bozen

daß für den Altar in Gries, als für eine Dorfkirche, von vornherein ein bescheidenerer Aufwand an Umfang und Ausstattung gemacht wurde und auch des Meisters Stil im späteren Werk naturgemäß mehr ausgereift ist; außerdem hat aber auch die dick aufgetragene Neufassung und Neuvergoldung der Grieser Schnitzgruppe nicht wenig zur Abstumpfung und Verflauung ihrer Formen beigetragen.

Am Altar von St. Wolfgang kommt noch die Übereinstimmung des Stiles zwischen der Schnitzgruppe des Schreines und den, bei vollkommener Öffnung des Doppelflügelaltares, zu beiden Seiten ersterer sichtbar werdenden Gemälden

aus dem Marienleben hinzu — soweit eine solche Übereinstimmung durch die Verschiedenheit der Materialien und ihrer technischen Gesetze gestattet ist —, um mit Bestimmtheit darauf hinzuweisen, daß Michael auch der Urheber dieser beiden Skulpturgruppen war. Denn daß auch jene Gemälde an den Innenseiten der Innenflügel des Meisters eigenhändige Arbeit sind, dafür spricht nicht nur der bevorzugte Platz, den sie zu beiden Seiten des geöffneten Heiligtums einnehmen, sondern auch der Vorzug der künstlerischen Schönheit und Vollendung, den sie gegenüber den übrigen Gemälden des Altars (mit Ausnahme der ebenfalls dem Meister zuzusprechenden Predellabilder) besitzen.[1]) So stützen sich die Gemälde des Marienlebens am Altar von St. Wolfgang und die Schnitzgruppen der Schreine an letzterem und an dem von Gries gegenseitig untereinander, um in ihnen des Meisters eigenes Werk zu erkennen.

Am reifsten erscheint sein Schnitzstil an der Gruppe der Einsegnung Marias als Himmelskönigin im Schrein des Flügelaltars von St. Wolfgang, welche deshalb hier zuerst näher betrachtet werden soll, um auf Grund derselben die verwandten, wenn auch weniger entwickelten und weniger rein erhaltenen Formen der Grieser Schnitzbilder zu untersuchen.

In dem viereckigen Kasten (Abb. 109) ist durch gotische Pfeiler, die in zwei Geschossen durch Nischen mit singenden Engelpaaren (unten) und Posaunen blasenden Engeln (oben) gegliedert sind, eine Dreiteilung des Raumes durchgeführt, dessen Mittelteil mehr als doppelt so breit ist wie die Seitenteile und die Gruppe der Einsegnung Marias als Himmelskönigin durch Gottvater enthält, während zu beiden Seiten der Hauptgruppe die heiligen Schutzpatrone des Stifters, Benedikt von Mondsee, sowie der Kirche St. Wolfgang, in reichem Prälatenornat mit prächtig verzierten Krummstäben stehen. Reiche Baldachine mit verflochtenen Eselsrücken, gewundenen Fialen und Türmchen, zahlreichen senkrechten, feinprofilierten Pfeilern (dazwischen Fenster mit schlanken Diensten) bekrönen die Figuren. Diese Baldachine, ebenso wie jene über den freistehenden Seitenfiguren und der zierliche Aufsatz sind zwar in spätgotischen, doch noch durchaus architektonischen Formen gehalten, zu denen nur die Krabbe als Ornament tritt, wogegen die Umrahmung des Kastens schön aufstrebendes Ranken- und Blumenwerk von noch etwas schwerer, massiger Stilisierung, wie dazwischengestellte Figuren in Zeittrachten als Füllungen der Hohlkehle enthält. Dieses Rahmenwerk erweist sich in der etwas klobigen Ausführung als Arbeit eines oder mehrerer Gesellen, die der Meister vielleicht an Ort und Stelle aufgenommen haben mochte und die also vielleicht aus einer Salzburger Werkstatt hergekommen waren.

Um so unverhüllter offenbart sich dagegen der Genius des Meisters in dem großartigen, feierlichen Ernst und dem gewaltigen, inneren Leben, die sich in dem Ausdruck, den Gesten und Bewegungen der heiligen Personen ausprägen und uns den himmlischen Vorgang wie eine Vision naherücken. Was den überwältigenden Eindruck dieser Holzskulpturen noch besonders erhöht, das ist die großartige Symphonie der Höhen- und Tiefenkontraste und die dadurch gesteigerte Körperlichkeit der Figuren und mystische Vertiefung des Raumes, die kraftvolle Betonung der großen Hauptmotive, sowie die reiche und doch klare Fülle der begleitenden Wirkungen, welche der Künstler durch eine wahrhaft souveräne Beherrschung der Holzschnitztechnik hervorbrachte und durch eine meisterhafte Verwendung der Farben und der Vergoldung noch erhöhte.

[1]) Vgl. oben Die Brixner Malerschulen S. 334.

Abb. 109. St. Wolfgang am Attersee. Schnitzgruppe des Schreines am Flügelaltar des M. Pacher (Phot. Hoefle, Augsburg)

Das überzeugende Leben, das diese Figuren erfüllt, beruht in der Tat auf einem erschöpfenden Studium der Natur, das sich in unmittelbarster Weise nicht bloß in den porträthaften, selbstbewußten Prälatenköpfen der zu beiden Seiten der Hauptgruppe stehenden Heiligen, sondern ebenso auch in den Hauptfiguren

Maria und Gottvater, sowie in den naiven Kindergesichtern der Engel offenbart. In ihrem kindlichen Liebreiz und auch in ihren lebendigen und doch anmutigen Bewegungen macht sich, ebenso wie in der vornehmen Haltung der Hauptfiguren, ein Zug geltend, der uns wie ein Hauch des Südens anmutet, während das meisterhafte Verständnis der spätgotischen Architektur wie der vielfach gebrochene Faltenwurf den deutschen Künstler verraten. Gerade aber in diesen tief unterschnittenen, malerisch-bauschigen Faltenwurf legte er einen Schwung und eine stürmische, den Körperformen trefflich folgende Bewegung, die sich nirgends sonst bei deutschen Meistern dieser Zeit findet, ganz entsprechend aber auf Michael Pachers Gemälden wiederkehrt.

Auf weitere Einzelheiten (wie z. B. die charakteristische Augenbildung, das flandrisierende Oval des Madonnakopfes u. a.), welche den engen geistigen Zusammenhang zwischen diesen Skulpturen mit den Gemälden Michael Pachers beweisen, ist schon bei Besprechung dieser letzteren näher eingegangen worden.[1])

Die edle Größe des Stiles, wodurch sich die vorerwähnte Skulpturgruppe des Michael Pacher vor allen gleichzeitigen Schöpfungen der deutschen Holzskulptur auszeichnet (Tilman Riemenschneider nicht ausgenommen) und in der wir eine im Rahmen vorwiegend deutscher Formenbildung frei verarbeitete Einwirkung italienischer Kunst erkennen, kommt besonders auch in den beiden herrlichen Jünglingsgestalten der Hl. Georg und Florian zum Ausdruck, welche an beiden Seitenwänden des Schreines auf Konsolen stehen. In ihren schneidigen und doch geschmeidigen Bewegungen und ihren träumerisch und doch selbstbewußt geneigten, lockenumwallten Köpfen gemahnen sie uns wie leibliche Brüder der ritterlichen Schildknappen auf den Dogengräbern der Lombardi in Venedig.

Wieviel von den übrigen Figuren über den Baldachinen dieser beiden ritterlichen Heiligen, sowie im luftig sich aufbauenden Aufsatz vom Meister selbst ausgeführt ist, bleibe dahingestellt, jedenfalls aber lassen sie seine Vorzeichnung erkennen.

Dagegen steht die Gruppe der hl. Drei Könige am Sarg des Altars von St. Wolfgang (Abb. 110) durch die gedrungene Plumpheit der Figuren, die alltägliche Derbheit ihrer Typen, sowie die verworrene und kleinliche Behandlung des starkknittrigen Faltenwurfes an künstlerischem Wert so tief unter der Hauptgruppe, daß darin nur das Werk eines mittelmäßigen Gesellen zu erkennen ist, der nicht einmal den Stil des Meisters nachzuahmen suchte.

Vergleichen wir mit den großartigen Schreinskulpturen dieses Altars jene des vorerwähnten Altars in Gries, so ergibt sich unzweifelhaft, daß auch diese ein Werk des Meisters selbst sind, in welchen sich seine ernste Stilgröße, seine Kraft und Anmut und ebenso auch die ihm eigene bauschige, tief unterschnittene und langgezogene Behandlung des Faltenwurfes in ähnlicher, nur noch etwas mehr schüchterner und weniger in die Tiefe gehender Weise ausspricht wie am Altar von St. Wolfgang. Auch die Einteilung in eine Mittelgruppe, Mariä Krönung, und zwei durch Pfeiler davon getrennte Heiligenfiguren, der hl. Michael und Erasmus, ist dieselbe wie in St. Wolfgang. Ebenso sind die anmutigen Engel des Grieser Altars, von denen zwei unten den Mantelsaum Marias halten, zwei andere am Pfeiler stehen und Mandoline spielen, zwei weitere endlich weiter oben Posaunen blasen, ganz ähnlich verteilt wie am Altar in St. Wolfgang. Die

[1]) Vgl. oben Die Brixner Malerschulen S. 33 f.

Reliefengel im Hintergrund des letzteren, welche dort einen faltigen Brokatvorhang hinter der Hauptgruppe emporhalten, sind am Grieser Altar durch gemalte Engel ersetzt, in denen sich der zugleich herbe und süße Stil Michael Pachers in entzückender Weise offenbart.

Der hl. Michael links von der Mittelgruppe des Grieser Altars zeigt in der Stellung und in der Haltung des geneigten, lockigen Jünglingskopfes (trotz der Verschiedenheit in den Motiven der Handlung und Gewandung) nahe Verwandtschaft mit dem hl. Michael im Aufsatz des St. Wolfganger Altars, der jedenfalls nach Michaels Entwurf ausgeführt wurde: auch die auf dem Rücken sich wälzenden Drachen sind in beiden Fällen fast gleich.

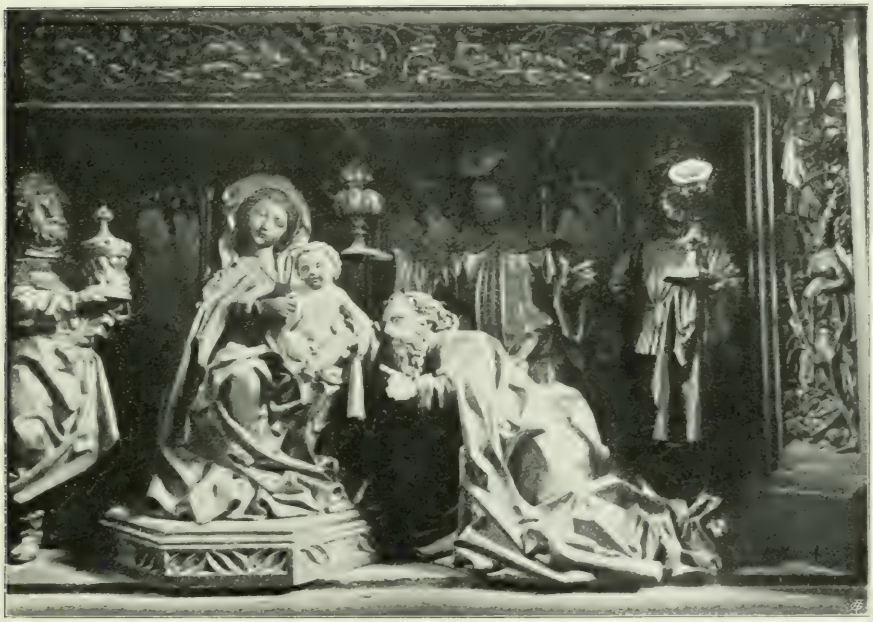


Abb. 110 St. Wolfgang am Attersee Sarggruppe des Flügelaltars
(Kirchenschmuck 1905, S. 191 Phot. J. Graus)

Am Grieser Altar ist im Unterschied zu dem von St. Wolfgang nicht die Einsegnung der bereits gekrönten Himmelskönigin durch Gottvater allein, sondern vielmehr ihre Krönung selbst durch Gottvater und Gottsohn dargestellt; doch haben beide hier denselben Ausdruck und fast etwas bäuerischen, an Passionsspieler erinnernden Typus, wie in St. Wolfgang. Maria ist in Gries noch etwas mädchenhafter als in St. Wolfgang, wo die bereits vollzogene Krönung ihr einen hoheitsvolleren Ausdruck verleiht. Im übrigen sehen wir auch schon an den Skulpturen in Gries, so besonders an den beiden stehenden Heiligen im Schrein, ferner am hl. Michael schon jene charakteristische, mondsichelartige, geschweifte Form der Augenlider, die, wie sich schon früher ergab, eine besondere Eigentümlichkeit des Stiles Michael Pachers selbst bildete, welche in dieser ausgeprägten Form bei keinem seiner Schüler, auch nicht bei Friedrich Pacher, vorkommt.

Der feinere Ausdruck und die Modellierung an den Köpfen der Grieser Altargruppe ist leider durch die schon gerügte neue Fassung abgestumpft und wie mit einer Maske überzogen.[1*])

Die beiden Reliefs der Verkündigung und der hl. Drei Könige, welche von der Innenseite je eines Flügels des Grieser Altars stammen (Abb. 111), sind dagegen nur als Werkstattarbeiten zu bezeichnen, welche jedoch nach Vorzeichnungen des Meisters hergestellt wurden. Daß dieser selbst sie nicht ausführte, das verrät sich nicht bloß in den rundlichen und alltäglichen Gesichtsformen Marias und des Engels, sondern auch in der trockneren, schärferen und kleinlicheren Ausarbeitung des Faltenwurfes. Dagegen scheint die Komposition,

Mariä Verkündigung Abb. 111 Die hl. Drei Könige
Von M. Pachers Altar in Gries (Müntzenberger, Altäre usw.)

besonders der hl. Drei Könige, ganz auf Pacher zurückzugehen, worauf ich noch später zurückkommen werde.

In unmittelbarer Folge auf den Hochaltar in St. Wolfgang wurde „am Mittwoch nach Martini 1481 den Meister Michael Pacher ‚die Tafel, die auf St. Michaelsaltar' (in der Bozner Pfarrkirche) soll stehen", angedingt. 1687 wurde derselbe Altar „in Stukkatur neu erbaut", der alte Flügelaltar ist verschwunden.[2*])

Außerdem soll von einem Altar, welchen Michael Pacher, urkundlichen Angaben zufolge[3*]), für die Franziskanerkirche in Salzburg herzustellen hatte und

[1*]) In einem Aufsatz, betitelt: „Ein mittelalterlicher Alpenkünstler" (Deutsche Rundschau. 1897. Heft 12) stellt R. Stiassny die Autorschaft M. Pachers auch für die Hauptschnitzgruppen der beiden Altäre von Gries und St. Wolfgang in Abrede und nimmt eigene Bildschnitzer dafür an. — Wie käme es aber, daß Bildschnitzer von so hervorragendem Genie nicht nur nicht den Auftrag des Ganzen erhalten hätten, sondern auch nicht einmal genannt worden wären und daß sie Michael Pachers Stil so getreu nachahmten?

[2*]) Vgl. Spornberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. — Bozen 1894, S. 28.

[3*]) Vgl. Kunstfreund (Innsbruck) 1892, S. 15. — Danach wurde dieser Altar schon 1484 durch die Salzburger Einwohnerschaft bei Michael Pacher bestellt und von demselben bis auf

vor dessen Vollendung er 1498 starb, noch eine Holzfigur der Madonna mit dem Kind in der Franziskanerkirche zu Salzburg stammen[1]) (Abb. 112), welche leider nur nach argen Verstümmelungen, die sie und besonders das Kind früher erlitten hatten, einer „Restaurierung" unterzogen wurde, die den ursprünglichen Charakter sehr verdunkelte. An der Stelle des kräftigen und fröhlich lachenden Kindes, dem aber, um es künstlich zu bekleiden, die Locken rasiert und die Arme zerschnitten und mit Scharnieren versehen worden waren, ist seit einigen Jahrzehnten ein ganz neues, ungeschickt sitzendes, puppenhaftes Kind gesetzt worden.[2*]) Auch der Kopf der Madonna ist nicht unberührt geblieben, ebenso wurden ihre abgeschlagenen Knie und die davorliegende Falte neu hergestellt. Immerhin erkennt man in dem großen, bewegten, tief unterschnittenen Wurf der ursprünglichen Falten denselben Meister, der die Mittelgruppe des St. Wolfgangaltars schuf.

Abb. 112 Madonna mit dem Kinde in der Franziskanerkirche in Salzburg
(Phot. J. Graus, Graz)

Außer den besprochenen Holzskulpturen, die von urkundlich bezeugten Altarwerken des Michael Pacher herrühren, werden ihm zum Teil auch heute noch eine Menge anderer Schnitz-

den Sarg 1497 auch wirklich vollendet. Pacher und seine Erben erhielten dafür die ansehnliche Summe von 3300 fl. rh. 1710 wurde der Pachersche Altar durch einen neuen Barockaltar ersetzt. Diesbezüglich findet sich im Kunstfreund 1897, S. 56 eine interessante Mitteilung von P. Peter Haberleiter, O. S. Fr.

„Catalogus Benefactorum et Nostrorum fratrum etc.:

(Geschrieben 1695 und von den folgenden Guardianen fortgesetzt.)

Perg.-Band F. im Archiv der P. P. Franziskaner, Salzburg. —"

„Im Jahre des Herrn 1709 im M. Jänner wurde hier in unserer Kirche der sehr alte und baufällige Hochaltar abgetragen und zur selben Zeit der neue in Angriff genommen, welcher bis zum folg. J. 1710 im M. Mai mittels der Almosen frommer Herren Wohltäter vollendet und zur Pfingstzeit aufgerichtet ward. (Folgen die Namen der Wohltäter.) Das Gold und Silber vom alten abgetragenen Altar hat mit langwieriger und großer Mühe unentgeltlich abgelöst und abgeschabt Herr Joh. Mich. Kien, des hochwürdigsten und hochgeachteten H. H. Domprobstes (Max Ernst Graf von Scharfenberg) Kämmerer und geschmolzen und geläutert brachte er in voller Summe 512 fl."

Die Marienfigur, welche die Mitte des alten Schreines eingenommen hatte, war im 17. Jahrhundert bekleidet bis zur Restaurierung 1865.

Die Bestellungsurkunden sind in einem Band Sendschreiben des Salzburger Stadtarchivs erhalten. — Die Quittung für Zahlung des Altars, ausgestellt von M. Pachers Schwiegersohn, Kaspar Neuhauser aus Klausen in Tirol, befindet sich im Museum Karolinum Augusteum zu Salzburg.

[1]) Vgl. auch Sighardt, Mitt. der k. k. Z.-K. XI., S. 66.

[2*]) Vgl. Kunstfreund 1892, S. 15: „Dies ursprüngliche Kind wurde im 16. Jahrhundert behufs Bekleidung an den Armen mit Scharnieren versehen und mußte (?) bei der neuerlichen, auf Anregung des kunstsinnigen hochw. P. Guardian Paul Caschen vorgenommenen Restauration durch ein neues, kunstgerechtes, aus dem Atelier des weitbekannten Meisters Johann Püger ersetzt werden."

altäre und einzelne Schnitzwerke zugeschrieben, sogar solche, die weder künstlerisch seiner würdig, noch der Stilart der besprochenen Werke irgendwie verwandt sind.

Auf alle diese grundlosen Zuweisungen kann hier natürlich nicht eingegangen werden: nur zwei Holzkruzifixe verdienen erwähnt zu werden, das eine in der Pfarrkirche zu Bruneck, das andere im Dom von Breslau (ehemals in Vulpmes im Stubaiertal) (Abb. 113), welche beide dem Michael Pacher zugeschrieben werden und jedenfalls bedeutende Werke sind. Sowohl der mächtige Realismus der schmerzhaft den Mund öffnenden, lokkenumwallten, großzügigen Köpfe wie die meisterhafte Modellierung, zumal des Christus in Breslau, gemahnen an Michael Pacher, nur die kleinen, zart durchgeführten Falten der flatternden Schurztücher stimmen nicht recht zu dem reichgebauschten Gewandwurf der Pacherschen Skulpturen, wie auch ein Vergleich mit dem Kruzifixus am Aufsatz des St. Wolfganger Altars zeigt, wenn auch letzterer vielleicht nur von Gesellenhand ausgeführt wurde.

Abb. 113 Kruzifix im Dom zu Breslau

Was dagegen den Flügelaltar im Nationalmuseum zu München betrifft, der dort noch immer die Aufschrift „Michael Pacher“ tragen dürfte, wenn sie nicht in der letzten Zeit entfernt wurde[1*]), so werden wir in einem folgenden Aufsatz sehen, daß dieser Altar zu einer ganzen Gruppe anderer Altäre und Schnitzbilder gehört, die von einem Schüler und Nachfolger Michael Pachers im 16. Jahrhundert hergestellt wurden.

[1*]) Dies ist seither geschehen.

VIII.

Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt

I.

Bildschnitzer aus Michael Pachers Lebenszeit

(Aus Ferdinandeums-Zeitschrift 1895)

Michael Pacher, der große Bildschnitzer und Maler aus Bruneck in Tirol, war bis in die Mitte unseres Jahrhunderts dermaßen vergessen und verschollen, daß in dem im Jahre 1830 erschienenen Tirolischen Künstlerlexikon von Lemmen nicht einmal sein Name erwähnt wird. Erst durch die Veröffentlichung von Urkunden über Michael Pacher durch Herrn v. Vintler in Bruneck und mehrere darauf sowie auf die Inschrift am St. Wolfganger Altar sich stützende Aufsätze und Ausführungen E. v. Försters[1*] zu Anfang der fünfziger Jahre wurde Pacher mit Sang und Klang in die Kunstgeschichte eingeführt, in welcher er seitdem eine Ehrenstelle einnimmt. Allein obwohl ihm seither noch eine Reihe von mehr oder weniger eingehenden Studien gewidmet wurde, so machte doch die Auffassung seiner künstlerischen Eigenart eine geraume Zeit hindurch keine Fortschritte, ja blieb in den Hauptpunkten sogar an Richtigkeit hinter der Charakteristik zurück, welche Förster bereits von Pachers Stilart gegeben hatte, daß nämlich seine Kunst hauptsächlich von altniederländischen und paduanischen Einflüssen bestimmt gewesen sei. — Erst Dahlke kehrte zu Försters richtiger Grundanschauung zurück und vertiefte außerdem wesentlich die Kenntnis von Pachers Eigenart und Schaffen.

Es ist jedoch begreiflich, daß selbst die richtiger Sehenden unter den ersten Forschern, welche den Spuren des großen, neuentdeckten Künstlers nachgingen und sein ausgebreitetes und einflußreiches Schaffen wieder ans Tageslicht zu bringen bemüht waren, nicht sofort imstande waren, des Meisters Eigentümlichkeiten in aller Schärfe zu erfassen, die Werke des Meisters von denen seiner Werkstätte und Schule bestimmt zu unterscheiden. Nicht nur Förster, sondern selbst Dahlke verfielen in solche Irrtümer[2], obwohl sie, wie gesagt, unter den früheren Forschern die richtigste Anschauung von Pachers Wesen und Eigenart erworben hatten.

[1*]) Die betreffende Literatur ist, in Ergänzung des Verzeichnisses in meinem Aufsatz: „Die Brixner Malerschulen usw.“. (Zeitschrift des Ferdinandeums 1891, III. Bd., 35, S. 117 f.), im Anhang dieses Bandes angegeben.

[2]) Siehe meine zitierte Schrift: „Die Brixner Malerschulen usw.“, S. 71 und S. 34.

Obwohl nun aber durch die weitere Forschung seit Dahlke eine Reihe von Gemälden und Schnitzbildern, welche dem Pacher zugeschrieben wurden, endgültig aus dem Verzeichnis seiner Werke ausgeschieden sein dürften[1]), so haben dieselben damit doch keineswegs an Interesse verloren, weder für die Kunstforschung überhaupt, noch für die Pacherforschung insbesondere, indem sie als hervorragende Arbeiten seiner Werkstatt oder Schule (abgesehen von ihrem selbständigen Werte) immerhin auch noch wertvolle Belege für Pachers tiefgehende Einwirkung auf die Kunst seiner Zeit und seiner Nachfolger bilden und als Vergleichsobjekte mit seinen eigenen Schöpfungen zur tieferen Erkenntnis seiner Eigenart beitragen.

Auch lassen sich schon jetzt sowohl auf dem Gebiete der Malerei wie der Bildschnitzerei verschiedene Kunstrichtungen erkennen, welche, obwohl von Pachers Stil mehr oder weniger bestimmt, doch von diesem verschieden sind, individuelle Verarbeitungen und Fortbildungen seiner Kunstweise und Anregungen wahrnehmen lassen. In dem vorerwähnten Aufsatz[2]) versuchte ich, mehrere solcher von Pacher bestimmten Schulen und Individualitäten festzustellen, ohne doch damit, wie ich gerne zugebe, das reiche Material erschöpft zu haben, das noch weiterer Sichtung harrt.

Es wird daher gestattet sein, im folgenden, zum Teil im Anschluß an frühere Ausführungen, einige weitere Scherflein zur Kenntnis der Pacherschulen beizutragen.

Zunächst möchte ich meine Ansicht aussprechen, daß die schon früher von mir der Pacherschule zugewiesenen Flügelaltäre in den Kirchen von Melaun und Klerant, oberhalb Brixen[3]), nicht nur tatsächlich derselben angehören, sondern auch von einem und demselben Bildschnitzer hergestellt worden sind. Und zwar stammen beide aus dem achten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, wie sich aus den darauf befindlichen, bisher nicht beachteten Inschriften ergibt, also aus der Zeit, da Pacher noch lebte und in Bozen tätig war.[4])

Der eine Altar, in der Kirche von Melaun, trägt auf der Rückseite des 1,30 m breiten und 1,55 m hohen Kastens die Jahreszahl 1482, der andere, in Klerant, die Jahreszahl und Inschrift:

„1484 da iste die dhaffel gem . . . cht."

In der Tat stehen auch beide Altäre sowohl in der Behandlung der neu gefaßten Schnitzfiguren wie auch in der Ornamentik dem Stil des Michael Pacher ziemlich nahe, ohne doch ihm selbst zugeschrieben werden zu können, da sie dessen Großartigkeit und Lebendigkeit der Auffassung und Formgebung nicht erreichen.

Was zunächst die figuralen Schnitzereien an beiden Altären betrifft, so befindet sich im Schrein des Altars von Melaun die stehende, gekrönte Madonna mit dem nackten, lebendig strampelnden Kinde in ihren beiden Armen, umgeben vom Evangelisten Johannes und dem hl. Wolfgang, während über ihren Schultern zwei köstlich naive Engel schweben. — An den Innenseiten der Flügel

[1]) Wogegen andere wie die Augsburger und Innsbrucker Kirchenväter, ferner mehrere Gewölbemalereien in Neustift und Taisten, zum Teil mit Sicherheit, zum Teil mit großer Wahrscheinlichkeit, zuerst vom Schreiber dieses dem Michael Pacher zugewiesen wurden. (Siehe Ferd.-Zeitschrift Jahrg. 1887, S. 257; Jahrg. 1892, S. 543.)

[2]) Die Brixner Malerschulen usw. Ferd.-Zeitschrift 1891, oben Abh. I.

[3]) Die Brixner Malerschulen usw., S. 123.

[4]) Laut Urkunden des Bozner Stadtarchivs (Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 434) erhielt Pacher für den Michaelsaltar der Bozner Pfarrkirche 1472 und 1483 Zahlungen.

sind der hl. Ulrich mit dem Fisch und der hl. Bischof Blasius in Relief dargestellt. (Abb. 114.)

Im gleichgroßen Schrein des Altars von Klerant ist wiederum die Freifigur der stehenden, gekrönten Madonna zu sehen, welche dem Kinde eine Traube reicht, ein Motiv, welches auch Pacher für den 1481[1]) in Auftrag erhaltenen Altar der Pfarrkirche in Salzburg verwendete, an welchem er jedoch erst, wie es scheint, von 1495 bis zu seinem Tode 1498 arbeitete.[2]) Zu beiden Seiten der Madonna stehen die Heiligen Andreas und Nikolaus und hinter ihr halten vier liebliche Engel mit reichem Lockenschmuck (Brustbilder in Relief) einen Teppich empor, von dem sich die Gestalt der Madonna abhebt, ganz in Pachers Art.[3])

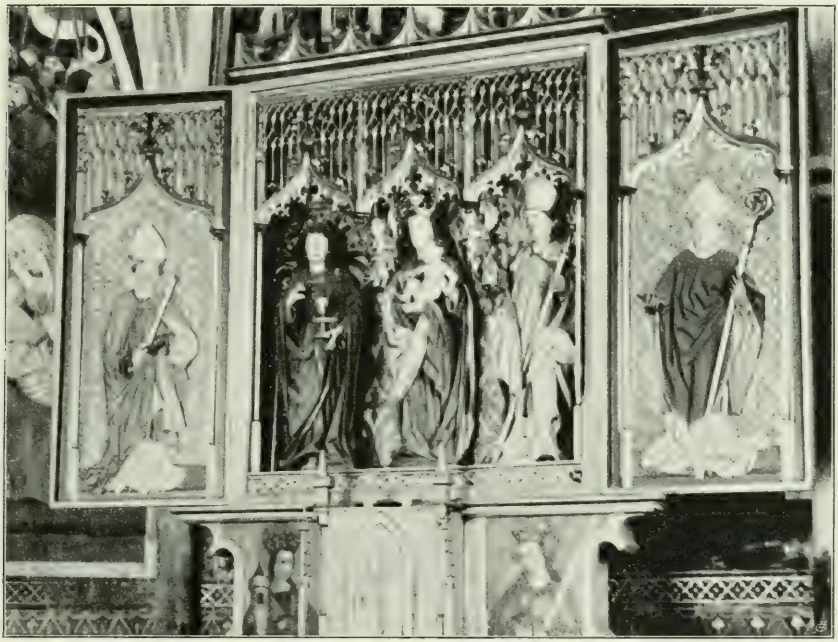


Abb. 114 Melaun bei Brixen, Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903. S. 103 Phot. J. Graus)

An den Innenseiten der Flügel des Kleranter Altars sind in Relief die Figuren des hl. Laurentius mit dem Rost, sowie eines hl. Fürsten mit Fürstenhut, Mantel und Szepter, mit kreuzweise gestellten Beinen dargestellt. (Abb. 115.)

Der Faltenwurf der Figuren an beiden Altären ist stark brüchig, jedoch nicht so tief unterschnitten und nicht so großartig in den Motiven, wie bei Pacher.

[1]) Also im nämlichen Jahre, in welchem der Kleranter Altar entstand.

[2]) Dahlke, Michael Pacher (Repert. für Kunstw., Bd. VIII, S. 298 und 299 und Abbildung der noch erhaltenen Madonnenfigur auf S. 300).

[3]) Solche Engel finden sich auch im Schrein des Grieser, wie in dem des St. Wolfganger Altars. — Vier ganz ähnliche Engel, von ungemein lebendigem und reizvollem Ausdruck, wobei jeder individuell aufgefaßt ist, werden auch im Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrt. Vgl. die folgende Abhandlung: „Ein Bildschnitzer usw.“, S. 301, Abb. 132.

Die Madonnenfiguren an beiden Altären zeigen breite, freundliche Gesichter mit hoher, gewölbter Stirn und kleinem Mund, die Männerköpfe sind ausdrucksvoll und individuell. Pachers Einfluß ist überall deutlich sichtbar, doch sind die Gestalten breiter, untersetzter als bei ihm.

Was die Schnitzornamentik betrifft, so ist sie an beiden Altären fast völlig übereinstimmend und noch vorwiegend als architektonisches Maßwerk behandelt, während nur die zierlichen Krabben und Kreuzblumen der geschweiften Baldachinbögen das vegetabilische Ornament vertreten.

Abb. 115 Klerant bei Brixen, Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 103 Phot. J. Graus)

An beiden Schreinen öffnen sich die Baldachine über den Figuren in drei geschweiften Bögen (Eselsrücken), welche seitlich auf Pfosten, in der Mitte auf schwebenden Konsolen ansetzen und durch Fialen über den Stützen voneinander getrennt sind. Der Raum über den Bögen und zwischen den Fialen bis zum oberen horizontalen Rahmen des Kastens ist mit durchbrochenen, in zwei Geschossen übereinandergestellten Maßwerkarkaden gefüllt, ganz ähnlich, wie wir dies am Grieser Altar des Pacher sehen. Ähnlich sind auch die Reliefbaldachine an den Innenseiten der Flügel behandelt. Das Vorherrschen des Maßwerkes an den Baldachinen haben diese Altäre mit beiden erhaltenen Pacheraltären gemein, während mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts das vegetabilische Element mehr vorherrschte und selbst die Arkaden der Baldachine umspann.

Auch die Aufsätze der Altäre, welche aus je drei durchbrochenen Tabernakeln auf schlanken Pfeilern mit geschweiften Bögen und kleineren, fensterartigen Arkaden bestehen, sind durchaus architektonisch und ähnlich, wenn auch

weniger reich wie am St. Wolfgangaltar behandelt.[1]) Die Figuren des Gekreuzigten, zwischen Maria und Johannes in diesen Tabernakeln zeigen eine derbere, handwerksmäßigere Ausführung als die unteren Figuren.

Was die Gemälde an diesen Altären betrifft, so zeigen beide an den Außenseiten der Flügel Mariä Verkündigung, am Melauner Altar leider übermalt. Das betreffende Bild am Kleranter Altar weist ebenfalls in der trefflichen Perspektive des dargestellten Raumes, in der brüchig-stilisierten Gewandung, in dem reichen Wechsel von tiefen Schatten und schimmernden Lichtern, in der vorzüglichen Charakteristik der Stoffe und der stillebenartigen Einzelausführung der Nebendinge auf Pachers Schule hin.[1*])

Besonders tritt Pachers Einfluß auch an den Predellenbildern des Kleranter Altars hervor, wo der Kindermord in jener mantegnesken Schärfe und Dramatik, in Verbindung mit sorgfältiger Darstellung des Nackten und kühner Verkürzungen, nicht ohne Übertreibung und Härten dargestellt ist, wie wir dies besonders bei Friedrich Pacher wiederfinden.[2]) [2*])

Die Rückseite des Melauner Altars ist mit spätgotischer Rankenornamentik in Grün und Rot auf lichtem Grund, die Rückseite des Kleranter Altars mit dem Brustbild des segnenden und blutenden Christus, umgeben von den Martersymbolen[3]) geschmückt. An der Rückseite der Predelle befindet sich daselbst das Schweißtuch der hl. Veronika, umgeben von roten und grünen Ranken.

Sehr nahe verwandt, sowohl im Stil der Figuren wie der einrahmenden Architektur, ist diesen beiden Altären der Flügelaltar in der Nikolauskirche von Tisenz bei Kastelruth, welches bis 1818 zum Bistum Brixen gehörte und erst dann an das Bistum Trient überging. Der auf einer hohen, durch die Restaurierung „fast völlig erneuerten" Predella stehende Schrein ist 1,40 m breit, 1,80 m hoch.

---

[1] Doch scheint der Aufsatz am Melauner Altar neu, jedenfalls stark restauriert zu sein.

[1*]) Der Engel Gabriel, in weißem Gewand mit rotem Mantel, mit reichem, blondem Lockenschmuck, ist im Begriff, niederzuknien. Seine Flügel zeigen einen Wechsel von roten, gelben, weißen und schwarzen Federn. Sein Gesicht mit langgestreckter Nase hat einen ernsten Ausdruck. Ein Fenster öffnet sich neben ihm auf eine Landschaft.

Maria, von schlanken Verhältnissen, in rotem Gewand und dunklem, blaugrünem Mantel mit hellschimmerndem Faltenrücken kniet abgewandt am Lesepult, den Kopf umwendend. Sowohl das Gebetbuch, in welchem sie blättert, wie das Lesepult sind stofflich sehr gut charakterisiert und perspektivisch gut verkürzt. Hinter ihr liegt auf einem Stuhl ein gelblich-grünes Sammetpolster mit schönem Lichterspiel. Ihr dem Beschauer zugewandtes Gesicht ist länglich oval, die Nase ist lang, der Mund klein. Der Grundton des Fleisches beider Figuren ist gelblich, die Zeichnung der Züge sehr fein. Lange, gewellte Haare umrahmen Marias Gesicht, ihre Hände sind länglich.

[2]) [2*]) Siehe meine „Brixner Malerschulen usw.", oben Abb. I. Für Friedrich Pacher würde auch die Tatsache sprechen, daß er 1483 das Gemälde der Taufe Christi im Knabenseminar zu Freising für die Spitalverwaltung von Brixen vollendete, doch wage ich nicht, ihn schlechtweg als Maler des Altars zu bezeichnen, indem wenigstens die Verkündigung von einer dem Meister Michael selbst näher stehenden Hand herzurühren scheint. Dagegen nähern sich die in der Kühnheit ihrer Verkürzungen zum Teil fast verrenkten Figuren des Kindermordes allerdings mehr dem etwas unausgegorenen Stil des Friedrich. Die Motive sind sehr ausdrucksvoll und dramatisch. Ein Kind hält mit der blutenden Hand das Schwert des Henkers, mit der andern stemmt es sich verzweifelt gegen seinen Mund, während dieser tänzelnd sein Schwert losreißt zum Hiebe. Der andere hält ein Kind am Arm, das er stehend eben geköpft hat. Links bringen zwei andere Schergen ein getötetes Kind vor Herodes, während ein anderes Kind im Todeskampfe erstarrt daliegt. Besonders dieses ist in der Anatomie und den Verkürzungen trefflich ausgeführt.

[3]) Links sieht man die Nägel, den Hammer, eine Säule mit dem Hahn darauf, den Kopf eines spuckenden Juden, einen Knüppel, rechts: die Stange mit dem Schwamm, die Rute, Lanze, eine Hand, den Kopf des Judas mit daran hängendem Geldbeutel, eine Zange und Geißeln, darunter die schon erwähnte Inschrift.

In der größeren Mittelabteilung thront auf stumpfwinklig vorspringendem erhöhten Sockel die Madonna, auf ihrem Schoß das stehende, segnende Kind mit der Weltkugel in der Hand. Zwei Engel in Diakonengewand schweben hinter ihnen, einen Teppich auseinanderhaltend. Die Madonna zeigt die nämliche rundlich-ovale Kopfform auf schlankem Hals wie die von Klerant. Zu ihren beiden Seiten stehen die Heiligen Nikolaus und Leonhard, während an den Innenflügeln die Reliefiguren der Heiligen Rupert und Silvester sich befinden. Nicht nur sind die Köpfe, die gedrungenen Verhältnisse, sowie der Faltenwurf dieser

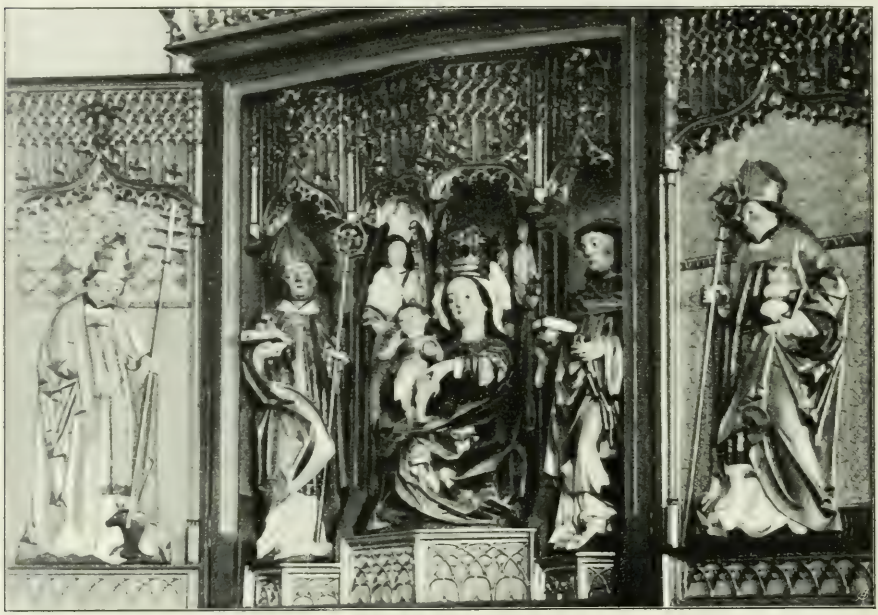


Abb. 116 Tisenz, Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 145 Phot. J. Graus)

Figuren sehr ähnlich denen der Altäre von Klerant und Melaun, sondern auch die noch strenge Architektur der Baldachine mit den auf dünnen Säulchen und auf hängenden Konsolen ruhenden „Eselsrücken" und dem Maßgitterwerk darüber findet sich in ganz ähnlicher Weise in Tisenz wie in Klerant und Melaun. Ersterer Altar darf also wohl mit Recht nicht nur derselben Zeit, sondern auch derselben, unter Pacherschem Einfluß stehenden, wahrscheinlich Brixner Werkstatt zugeschrieben werden, wie die beiden zuvor besprochenen Altäre.[1*]) (Abb. 116.)

[1*]) Nach Atz, Kunstgeschichte Tirols, 1. Aufl., 1885, S. 332 wird dieser Altar „der Künstlerfamilie Pacher" zugeschrieben. B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, S. 160, bestreitet diese Zugehörigkeit mit Recht, wenn er auch die Abhängigkeit schwerlich bezweifeln kann. J. Graus, „Kirchenschmuck", 1903, S. 141, bespricht den Altar eingehender und schreibt ihn auch schon derselben Werkstatt zu, wie die Altäre von Klerant und Melaun, worin ich ihm folge. — Auch Atz schloß sich in der zweiten Auflage seiner Kunstgeschichte, S. 548 Graus' Ausführungen an. — Mit Recht macht letzterer ferner auf die Stilverwandtschaft des kleineren Altars in der Magdalenenkirche von Außerridnaun, wo ähnliches Maßwerk vorkommt, mit den genannten Altären aufmerksam (Graus, „Kirchenschmuck", 1903, S. 76).

II.

Ein Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus Michael Pachers Schule

Wenn in den genannten, der Zeit und dem Stil nach zusammengehörigen. Flügelaltären der Abglanz der Kunst Pachers, wie er schon während seiner Lebens- und Schaffenszeit auf die Werke seiner Schüler und Zeitgenossen fiel, zu erkennen ist. so gehört eine andere Gruppe unzweifelhaft zusammen-

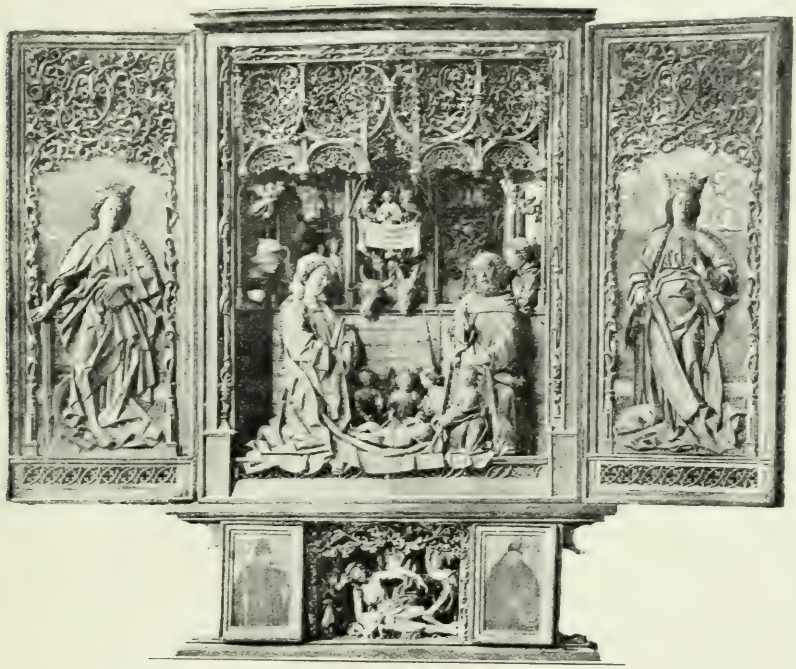


Abb. 117 München, Nationalmuseum Flügelaltar von Tramin
(Ferd.-Zeitschr. 1895)

gehöriger, ja ebenfalls der Werkstatt eines und desselben Meisters zuzuweisender Flügelaltäre bereits der Epoche der Nachfolger Pachers an.

Dieser Gruppe ist zunächst ein hervorragender Flügelaltar zuzuteilen, welcher jetzt im Münchner Nationalmuseum aufbewahrt wird (Abb. 117), wohin er aus dem Besitz des Herrn Ainmüller, Inspektor der Glasmalereianstalt in München, gelangte, bei dem er sich bereits 1853 und noch im Jahre 1858 befand.[1]) In dessen Hände soll er nach einer anderen Angabe durch Zwischenhändler aus Bozen gekommen sein[2]), während eine dritte Nachricht, die aus Tirol selbst stammt, über dessen ursprüngliche Herkunft noch bestimmtere An-

[1]) In ersterem Jahre sah ihn Ernst Förster dort, wie aus dessen Aufsatz „Michael Pacher, ein deutscher Maler und Bildschnitzer" im deutschen Kunstblatt, herausgegeben von F. Eggers, Leipzig 1853, S. 132, hervorgeht, während E. v. Sacken in seiner Abhandlung „Der Flügelaltar in St. Wolfgang zu Oberösterreich" (Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, I., 1858, S. 134) denselben Altar als im Besitze des Herrn Ainmüller erwähnte.

[2]) H. Förster, „Denkmale der deutschen Kunst usw.", Bd. 1, Abt. II, S. 17, Leipzig 1855.

gaben enthält. Dieselben lauten: „Von Tramin stammt ohne Zweifel jener Flügelaltar, der durch einen Unterhändler in die Hände des Bildhauers Entres kam . . .“ „Die alten Leute des Ortes sagen insgesamt, daß in diesem Altare als Hauptbildwerk die Krippe des Herrn dargestellt war. Diese Angabe trifft an jenem Altare zu München ganz genau ein, denn es ist in dessen Schrein die Geburt Christi meisterhaft dargestellt.“ Dieselbe Quelle gibt noch an, daß der betreffende Flügelaltar „bis in die vierziger Jahre“ in einer der Kapellen der Pfarrkirche von Tramin stand.[1])

Obwohl nun daraus, daß in letzterer Kirche sich ein berühmter Flügelaltar befand, dessen Hauptgegenstand die Geburt Christi war, noch nicht ohne weiteres der Schluß gezogen werden kann, daß der Münchner Altar (mit demselben Gegenstand) identisch mit dem Traminer Altar sein müsse, so scheint doch so viel festzustehen, daß der Münchner Altar aus der Bozner Gegend durch einen Bilderhändler zuerst in den Besitz des Bildhauers Entres, der in den vierziger und fünfziger Jahren in München lebte, und erst von diesem an Ainmüller und sodann an das Nationalmuseum in München gelangte. Und wenn auch nicht sicher, so ist es doch wahrscheinlich, daß derselbe mit dem verschwundenen Traminer Altar identisch sei, da allem Anschein nach dessen Verschwinden mit dem Auftauchen des Münchner Altars zeitlich zusammenfällt. Freilich irrt der Verfasser des Artikels im Kunstfreund, wenn er den Altar aus dem Besitz des Herrn Entres direkt an das Nationalmuseum gelangen läßt, im übrigen dürften seine Angaben, die aus dem Ursprungslande des Altars selbst stammen, doch nicht unglaubwürdig sein.[2*])

Wenn wir es nun als wahrscheinlich betrachten dürfen, daß der Münchner Altar in der Tat aus Tramin stammt, so fällt damit freilich von vornherein, abgesehen von stilistischen Erwägungen, Försters Annahme, derselbe sei identisch mit jenem, welchen Michael Pacher laut Vertrag von 1471[3]) bei der Herstellung seines Flügelaltares für die Pfarrkirche von Gries „in aller der Maßen“ genau zum Muster zu nehmen hatte, weg. Förster sprach diese Vermutung aus, ohne die Überreste des Grieser Altars gesehen oder gemessen zu haben, allein sein Wunsch, „es möchte ermittelt werden, ob die Maße dieses Altarwerkes (in München) mit denen in Gries übereinstimmen, um die Wahrscheinlichkeit, daß wir das verloren geachtete Werk hier haben, zur Gewißheit zu erheben“, wurde allerdings von Sacken in bejahendem Sinne erfüllt, welcher angibt, daß beide Altäre 6 Fuß Höhe und 5 Fuß Breite haben.

[1]) Kunstfreund, neue Folge, herausgegeben von Atz und Madein, Bozen I, 1885, S. 77. Der Artikel ist mit L. unterzeichnet. Vgl. Mitt. der k. k. Z.-K., 1866, Bd. XI, S. XLIV.

[2*]) In der ersten Auflage nannte ich den vorerwähnten Bildhauer Entres einen Tiroler. — Wie mir jedoch sein Sohn, Bildhauer Guido Entres, nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes in der Ferd.-Ztschr. 1895 auf einer Karte vom 26. Juli 1896 mitteilte, war sein Vater nicht Tiroler, sondern Bayer. Der Antiquitätenhändler, durch dessen Vermittelung der Altar in den Besitz des Bildhauers J. O. Entres sen. gelangte, war Munck aus Augsburg, durch welchen in den Jahren 1840 bis 1870 zahlreiche alte Kunstwerke nach Bayern ausgeführt wurden.

[3]) Meine frühere Annahme, in der ich mich an Förster anschloß, daß M. Pacher nicht 1471, sondern 1481 den Auftrag für den Grieser Altar erhalten habe, hat neuerdings im „Kunstfreund“, Jahrg. 1894, S. 17, Widerspruch erfahren, wonach Ladurners Lesart der Urkunde „1471“ die richtige sein soll. Dieses selbst zugegeben, wird darum meine Annahme, daß M. Pacher als Vorbild für diesen Altar nicht den des Meisters Hans von Judenburg in der Bozner Pfarrkirche, sondern seinen eigenen Michaelsaltar in der nämlichen Kirche nachbildete, noch nicht umgestoßen, wofern die Daten richtig sind, welche Th. Vischer in seinen „Studien zur Kunstgeschichte“, S. 434, mitteilt. Danach erhielt M. Pacher bereits 1472 die erste Zahlung für seinen Michaelsaltar, der also wohl schon 1471 oder selbst 1470 begonnen sein und also auch als Vorbild für den Grieser Altar 1471 dienen konnte.

Durch diese von Sacken behauptete Übereinstimmung der Hauptmaße der beiden Altäre in Gries und München scheint also auf den ersten Blick Försters Hypothese von der Identität des Münchner Altars mit jenem als verloren betrachteten Bozner Altar, dessen Maße im Grieser Altar genau wiederholt werden sollten, viel an Wahrscheinlichkeit gewonnen zu haben. Allein obwohl ich sogar Försters Ansicht teile, daß der als Vorbild dienende Bozner Altar ebenfalls ein Werk Pachers gewesen sei, scheinen mir trotzdem unwiderlegliche Gründe gegen die weitere Ansicht Försters zu sprechen, daß der Münchner mit dem Bozner Altar identisch sei, und zwar sind dieselben, abgesehen von der wahrscheinlichen Herkunft des Münchner Altars aus der Pfarrkirche von Tramin und nicht aus derjenigen von Bozen (die in keiner Weise belegt ist), hauptsächlich stilistischer Natur. Schon Förster nahm die stilistischen Unterschiede zwischen dem Münchner Altar und dem beglaubigten Altar Pachers in St. Wolfgang wahr, die er freilich, wie mir scheint, unrichtig auslegte. Er äußert sich, wie folgt:

„Das Altarwerk (in München) ist sinnreich, anmutig und in einzelnen Teilen sehr schön, nicht so frei und großartig wie der St. Wolfgangaltar, aber doch unverkennbar desselben Geistes, nur etwas früher (?), d. h. etwas weniger durchgebildet in Formen und Motiven." Demgegenüber ist jedoch zu betonen, daß alle stilistischen Merkmale vielmehr dafür sprechen, daß der Münchner Altar, obwohl „nicht so frei und großartig wie der Wolfgangaltar", doch jünger als alle beglaubigten Arbeiten Pachers und schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu verlegen sei, wie dies schon W. Bode erkannte[1]), dessen bezügliche Worte folgendermaßen lauten: . . . „Der Münchner Altar läßt nach der Bildung der gotischen Ornamente bereits auf den Anfang des 16. Jahrhunderts schließen."

In der Tat sehen wir, um nur eine Hauptsache zu erwähnen, am Münchner Altar am Baldachin des Kastens, an Stelle des geometrischen Maßwerks bei Pacher und bei seinem Zeitgenossen in Klerant und Melaun, schon durchaus vegetabilisches Rankenwerk zur Verzierung und Ausfüllung der Schwibbögen verwendet; ebenso sind die in Reliefschnitzerei ausgeführten Baldachine der Reliefs an den Innenseiten der Flügel durchweg aus kraus verschlungenem Ranken- und nicht Maßwerk gebildet.

Es sei gleich noch bemerkt, daß auch die geschnitzten Figuren am Münchner Altar eine jüngere Stufe als diejenigen der Pacherschen Werke einnehmen, von denen sie sich wesentlich unterscheiden, sowohl in der geistigen Grundauffassung wie in der Durchbildung der Formen im einzelnen, wenn auch, wie gesagt, Pachers Schuleinfluß darin nicht verkannt werden kann. Zwischen Michael Pachers Auffassung und derjenigen des Meisters des Münchner Altars besteht ein ähnlicher Unterschied wie etwa zwischen Donatello und Antonio Rossellino.

Der heilige Ernst der Auffassung, die mächtige innere Belebung und die wuchtige, schwungvolle und kühne Formensprache des Michael Pacher sehen wir am Münchner Altar durch eine gemütliche, freundliche, idyllische Empfindung und eine dementsprechende maß- und geschmackvolle, mit liebevoller Sorgfalt die kleinste, nebensächlichste Einzelheit ausführende Behandlungsweise ersetzt. Die Madonna und die weiblichen Heiligen am Münchner Altar zeigen mehr untersetzte, breitschulterige Gestalten mit runden, freundlichen, zwar feingeformten, aber doch mehr alltäglichen Gesichtern hübscher Bozner „Gitschen", während

[1]) Geschichte der deutschen Plastik, S. 199, Berlin 1877.

Pachers Jungfrauen vornehmer und zarter organisierte Wesen von schlankerem Wuchs, mit schüchtern-ernstem Ausdruck in dem schmalen Oval des Antlitzes darstellen. Auch die männlichen Figuren am Münchner Altar, Joseph und die Hirten, zeigen einen mehr genrehaften, biedermännisch gesetzten Ausdruck in ihren vorzüglich individualisierten Köpfen, selbst am Christus der Pietà unten ist der vorherrschende Ausdruck Sanftmut, während Pachers Männertypen eine derbere und herbere, aber zugleich auch größere und tiefere Auffassung zeigen.

Recht deutlich tritt auch der Unterschied im Ausdruck der Engel bei Pacher und am Münchner Altar hervor; auch Pacher schöpft mit vollen Händen aus der Natur, aber seine Bauernkinder in Engelsgewand zeigen zugleich einen so naiven Ernst, zum Teil eine so bezaubernde Begeisterung, wie sie an den schalkhaften, niedlichen Engeln des Münchner Altars nicht wahrzunehmen ist.

Der ruhigen, gemütlichen Grundstimmung und Charakteristik des Meisters vom Münchner Altar entspricht auch sein Gewandwurf, in welchem er bei der Madonna zwar noch die lang am Boden ausgebreitete Gewandschleppe nach Pachers Art beibehält, um das Kind darauf zu betten, und auch noch vorherrschend knittrige Motive anwendet, wogegen er jedoch die hoch sich bauschende und tief unterhöhlte Fülle der Pacherschen Gewandfalten vermeidet und mit Vorliebe einzelne Gewandflächen sich am Körper, der Brust, den Schultern, dem Unterleib anschmiegen läßt, um deren Formen darunter auszuprägen.

Auch er ist ein Meister der Holztechnik, wenn er dieselbe auch nicht in der kühnen Weise wie Pacher, sondern mehr in einer anmutigen, zierlichen, maßvollen Weise anwendet.[1*])

Den stilistischen Gründen, welche für eine nachpachersche Datierung des Münchner Altars sprechen, läßt sich nun aber auch noch eine gewissermaßen urkundliche Bestätigung hinzufügen, die aus der stilistischen Übereinstimmung des Münchner Altars mit einem datierten Altar des 16. Jahrhunderts hervorgeht.

In der linken Seitenkapelle (Marienkapelle) der Franziskanerkirche in Bozen befindet sich ein Flügelaltar, der ehemals in der Kapelle des hl. Ingenuin und Erhart derselben Kirche stand und auf der Rückseite die Inschrift trägt: „Anno Dni 1500 tempore Fr. Ludovici Stolz Guardiani positum est hoc opus.[2])

Dieser Altar nun (Abb. 118) erweist sich, wie ich schon früher ausführte[3]), bezüglich seiner Schnitzereien als ein unzweifelhaft von demselben Künstler herrührendes Werk, welcher den Münchner Altar herstellte.

Da nun M. Pacher schon 1498 in Salzburg starb, als er dort an der Ausführung eines großen Flügelaltars beschäftigt war, so ist es schon aus äußeren und chronologischen Gründen sehr unwahrscheinlich, daß der 1500 datierte Altar in der Bozner Franziskanerkirche von ihm herrühre, und dasselbe gilt auch in bezug auf den im Stil dem Bozner Altar völlig gleichen und keinesfalls älteren Münchner Altar.

Das Schnitzbild im Schrein des Bozner Flügelaltars zeigt in der Tat sowohl in der Komposition und im Stil der Figuren wie in dem dieselben ein-

[1*]) Obige Stilcharakteristik des Münchner Altars habe ich meinem Aufsatz „Ein Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus M. Pachers Schule" in Helbings Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft, 1903, S. 257, entnommen, den ich als Ganzes, um Wiederholungen zu vermeiden, nicht wieder veröffentliche.

[2]) Nach Meßmers Angabe in den Mitt. der k. k. Z.-K. II, 1858, S. 62, Anm.

[3]) Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu M. Pacher. (Zeitschr. d. Ferd. 1891, S. 120 und oben Abb. I. (Exkurs IV, S. 116.)

rahmenden Verzierungen eine überraschende Verwandtschaft mit dem Schnitzbild im Schrein des Münchner Altars.

Hier wie dort sehen wir im Vordergrund vor einer Mauerbrüstung Maria und Joseph in Anbetung vor dem Kind, welches auf dem weit am Boden ausgebreiteten knittrigen Mantelsaum Mariens auf dem Rücken liegt. Die Engelkinder, welche am Münchner Altar um das Kind herum knien, fehlen allerdings auf dem Bozner Altar, auch zeigt Joseph auf letzterem, wo er Kerze und blühen-

Abb. 118 Flügelaltar in der Franziskanerkirche Bozen
(Ferd.-Zeitschr. 1895)

den Strauch hält, einen etwas männlicheren Ausdruck als am Münchner Altar. Dagegen zeigt der volle, aber feingeschnittene, freundliche Kopf auf schlankem Hals bei beiden Madonnen genau denselben Typus und Ausdruck, die breite, runde Stirn, das im stumpfen Winkel gerade vorspringende Näschen, die großen, niedergeschlagenen Augendeckel, den freundlichen, feingeschnittenen Mund, die vollen Wangen, das runde Kinn und das feiste Unterkinn. Auch die Art, wie sich das Gewand mit wenigen Falten der Brust anschmiegt, wie der Mantel und die Gewandschleppe gelegt sind, findet sich an der Bozner Madonna wieder ganz ähnlich, wie an der Münchner. Überhaupt besteht der ganze Unterschied beider

Madonnen im wesentlichen nur in der kleinen Änderung, daß die Bozner Madonna die Hände nach aufwärts, die Münchner dagegen nach abwärts faltet.

Im übrigen sind die Kompositionen der beiden Krippenschnitzbilder, wie die Abbildungen zeigen, wesentlich voneinander verschieden, obwohl sie in den Grundgedanken ihrer Einteilung einander sehr verwandt sind.

Am Münchner Altar schauen Ochs und Esel über die Brüstung auf das Kind herab, am Bozner Altar strecken sie ihren Kopf durch eine Öffnung in der Brüstung. Über der Brüstung sind in München wie in Bozen die hl. Drei Könige mit ihrem Gefolge zu Pferd in kleinerem Maßstab (weit in der Ferne gedacht) mit großer Feinheit und Kunstfertigkeit fast frei herausgearbeitet. Doch sind sie am Bozner Altar nur auf beiden Seiten eines Mittelpfeilers sichtbar, welcher in München fehlt, indem dort vielmehr zwei schlanke Pfeiler einen freien Mittelraum einrahmen. Am Bozner Altar mußten wegen des Mittelpfeilers auch die Hosianna singenden Engel, welche in München über dem oberen Mittelraum schweben, wegfallen, während zugleich Ochs und Esel nicht über die Mauer blicken konnten. Dagegen finden wir wieder in München wie in Bozen an den Seitenöffnungen über der Brüstung die sich vorbeugenden Halbfiguren der anbetenden Hirten.

Auch das prachtvolle Maßwerk, welches baldachinartig die Schnitzbilder nach oben abschließt, ist stilistisch und technisch auf beiden Altären sehr ähnlich und gleich meisterhaft behandelt; doch ist am Bozner Altar das architektonische Prinzip mehr betont, das durchbrochene Rankenwerk als Füllung mehr eingeschränkt als am Münchner Altar, was mit dem frühen Datum des Bozner Altars (1500), wenn es richtig ist, übereinstimmt. Das blätterlose Astgewinde mit kleinen dazwischenkletternden Figuren, welches die Hohlkehle der rundbogigen Einrahmung am Bozner Altare füllt, erinnert an ähnliche Ranken mit Figuren an den Kehlleisten des Schreines und Sarges des Altars von St. Wolfgang; nur daß dort die Ranken belaubt und die Figuren zum Teil noch schwerere Draperien in Nachahmung Pachers zeigen.

Die Reliefs an den Innenseiten der Flügel des Bozner Altars, welche vier Szenen aus dem Marienleben vorführen (Verkündigung, Darbringung, Beschneidung und Pfingstfest), sind zwar in der Komposition (mit Ausnahme der Verkündigung) etwas gedrängt und überladen, lassen aber im einzelnen dieselbe Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, sowie auch die rundlichen, milden Frauentypen erkennen, wie die Hauptgruppe sowie die untersetzten Gestalten, breiten Schultern und Gesichter, wie die hl. Katharina und Barbara am Münchner Altar. Wenn an diesen Reliefs neben kantigen auch geschweifte und gerollte Falten häufiger in die Augen fallen, so ist zu bemerken, daß ähnliche in Kurven geschweifte, sowie zusammengerollte Motive auch an den Gewändern der Madonna und hl. Katharina am Münchner Altar, an der Pietà darunter, sowie an den Gewandsäumen des Joseph und der Maria am Bozner Altar vorkommen. Die Einrahmung dieser Reliefs durch umrankte Äste, die aus gotischen Sockeln entspringen und oben in ein dichtes Laubgewinde zusammenlaufen, findet sich ganz ähnlich am Münchner Altar. Immerhin aber dürften diese Reliefs mit den etwas allzusehr in die Breite gehenden Köpfen nur eine Gesellenarbeit aus der Werkstatt des Meisters sein, die aber bis zu einem gewissen Grade doch als ein Beispiel seines Stiles gelten kann.

Am unteren Saume der Mittelgruppe und der Innenseiten der Flügel finden sich in München wie in Bozen jedesmal zwei verschiedene Maßwerkmuster, welche, auf beiden Altären völlig übereinstimmend, nur in umgekehrter Ordnung angebracht sind.

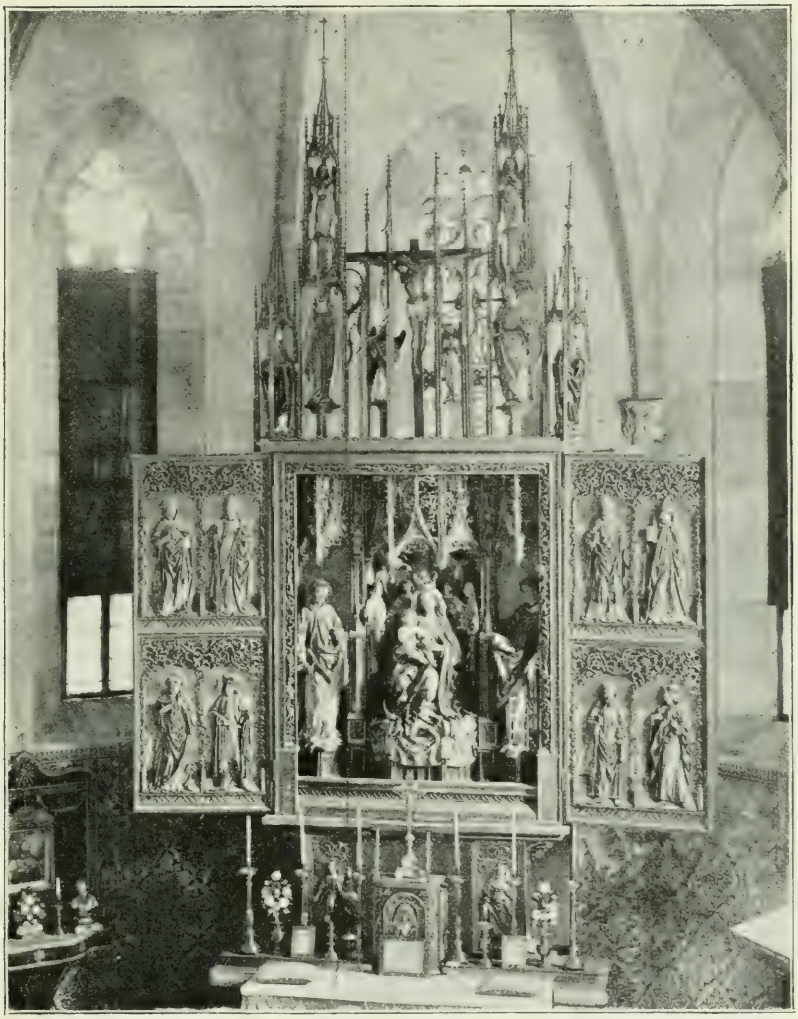


Abb. 119 Flügelaltar in Pinzon bei Neumarkt
(Ferd.-Zeitschr. 1895)

Ein dritter Altar, welcher auch noch mit dem ursprünglichen Aufsatz versehen ist, befindet sich in der Stephanskirche von Pinzon, oberhalb Auer, ebenfalls in der Umgebung von Bozen. Auch dieser trägt neben seiner sichtlichen Verwandtschaft mit den beiden vorerwähnten Altären zugleich deutlich den Stil vom Anfang des 16. Jahrhunderts an sich, zur weiteren Bestätigung meiner Behauptung, daß alle Altäre dieser Gruppe einer von Pacher zwar stark beeinflußten, aber nach seinem Tode einer in Bozen tätigen Werkstätte entstammen müssen. (Abb. 119, 120.)

Der Hauptgegenstand ist hier zwar ein anderer als an den beiden vorerwähnten Altären und zeigt uns in einer Mittelnische die thronende Madonna

unter einem mit drei Giebeln aus dem Achteck ausladenden Baldachin, umgeben von einem Chor von vier Engeln, welche einen Vorhang hinter ihr halten (nach Pachers Vorbild), während zu beiden Seiten die Hl. Stephan und Laurentius unter zweigiebligen, übereck ausladenden Schutzdächern auf eigenen Sockeln stehen.

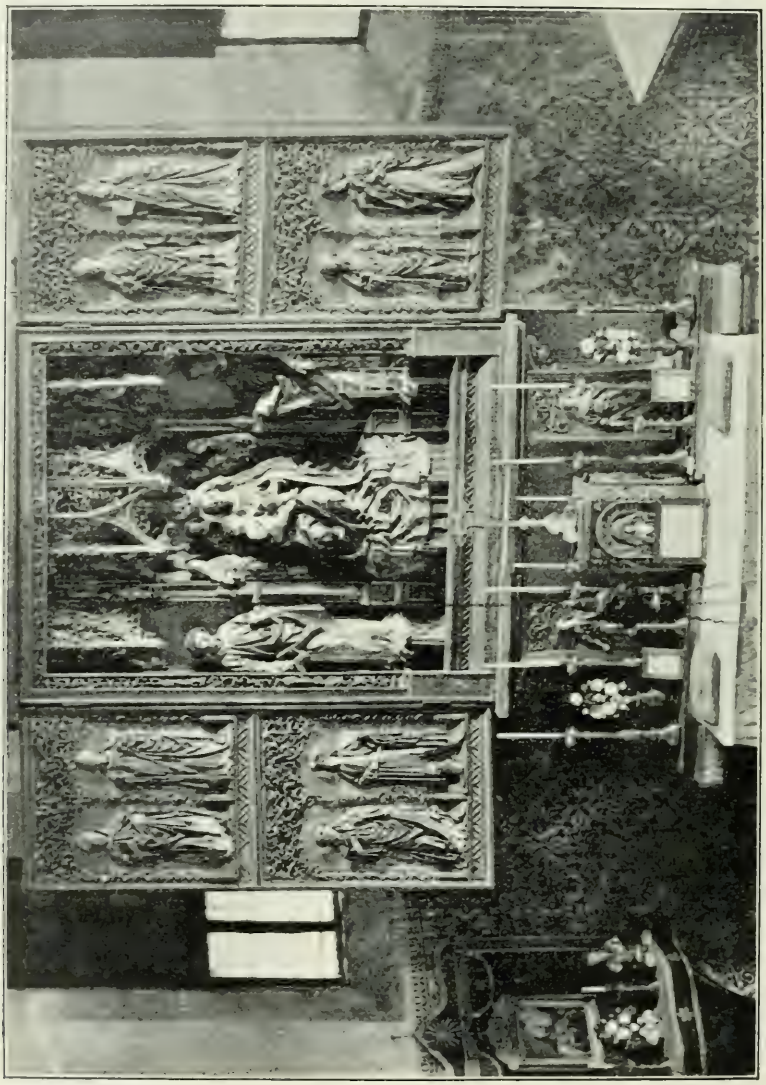


Abb. 120 Flügelaltar in der Stephanskirche zu Pinzon bei Neumarkt. (Ferd.-Zeitschr. 1903)

Auch an diesem Altar spricht sich in den Figuren des Schreines der mehr auf liebenswürdige Feinheit, harmonische Ruhe und Mäßigung im Ausdruck und Form als auf das Großartige und Ergreifende ausgehende Stil unseres Meisters wieder deutlich aus. Die sanfte, sinnende Neigung der Köpfe und Gestalten, der zwar noch vorwiegend knittrige, aber doch ruhig und klar geordnete und zum

Teil auch in sanften Biegungen bewegte Faltenwurf entspricht ganz der Behandlung desselben an den anderen diesem Meister zugewiesenen Skulpturen.

Das Antlitz der Madonna zeigt am Altar von Pinzon zwar, entsprechend dem Gegenstand, etwas mehr vornehmen Ernst an Stelle der kindlichen Demut der vorher erwähnten betenden Madonnenfiguren, aber doch auch jene milden, blühenden Formen, wie sie der Künstler an den unter südlicher Sonne zu süßer Fülle reifenden Bozner Kindern beobachtet hatte.

Auch das an der Brust sich anschmiegende Kleid mit der senkrechten Mittelfalte sehen wir hier wieder.

Desgleichen die Reliefbehandlung und Stilisierung acht männlicher Heiligen an den Innenseiten der Flügel des Pinzoner Altars erscheint derjenigen der Reliefiguren an den Innenseiten der Flügel der beiden anderen Altäre verwandt, soweit wenigstens die verschiedenen Gegenstände eine Vergleichung zulassen. — Unmittelbarer treten noch die Ähnlichkeiten zwischen den weiblichen Reliefiguren der Hl. Katharina und Barbara an der Predelle des Pinzoner und an den Innenseiten des Münchner Altars hervor, an denen die Bewegungs- und Gewandmotive zum Teil völlig übereinstimmen. (Vgl. mit letzterem umstehende Abbildung 121 der hl. Barbara am Sockel des Pinzoner Altars.) Sodann fällt besonders die Verwandtschaft der Ornamentik der drei Altäre in die Augen, sei es hinsichtlich des Reliefmaßwerkes an den unteren Rahmen eines jeden Schnitzbildes, sei es bezüglich der laubumwundenen schlanken Säulchen auf hohen, schlanken Sockeln, welche die Reliefiguren einrahmen, sei es endlich hinsichtlich des krausverschlungenen Laubwerkes über den Reliefschnitzbildern, sowie an den Baldachinen der Hauptgruppen. Doch dürfte die an diesem Altar etwas strengere Architektonik der Baldachine als am Münchner Altar darauf hinweisen, daß auch ersterer, ebenso wie der Bozner, etwas früher entstanden sei als der Münchner.

Dieser Gruppe dreier Schnitzaltäre eines und desselben Meisters läßt sich nun noch ein viertes Werk, allerdings nur eine einzelne von einem Flügelaltar erhaltene Reliefigur einer Heiligen, hinzufügen, welche im Jahre 1891 für das Ferdinandeum erworben wurde und aus Pfalzen im Pustertal stammt (Abb. 122).

Diese Figur erweist sich als eine fast genaue Wiederholung der Figur der hl. Barbara auf der Innenseite des rechten Flügels am Münchner Altar, ebenso wie sie in den Hauptmotiven des Faltenwurfes ihrer Gewandung mit der kleinen Reliefigur der hl. Barbara an der Predelle des Pinzoner Altars übereinstimmt. Diese dreifache Ähnlichkeit liefert uns ein beachtenswertes Beispiel dafür, wie in den Werkstätten gewisse Kompositionen und Typen nach vorhandenen Zeichnungen oder Modellen mit geringen Abänderungen wiederholt für verschiedene Werke verwendet zu werden pflegten.

Welche Heilige in der Einzelfigur im Ferdinandeum dargestellt wird, ist schwer zu sagen, da ihr das Attribut fehlt und sich vielleicht in der abgebrochenen linken Hand befand. Von der Heiligen auf dem Münchner Altar unterscheidet sie sich hauptsächlich durch das Kopftuch, dessen Enden sie um den Hals geschlungen hat, während die hl. Barbara auf dem Münchner Altar eine Krone und kein Kopftuch trägt.

Die Kopftypen beider Figuren, breit, mit niedergeschlagenen Augen, rundem, vortretendem Kinn, sind fast gleich, die eine neigt den Kopf leise nach links, die andere nach rechts. Auch die gewellten Haare, die in langen Strähnen herabfallen, sind gleich behandelt, wenn sie auch in ihrer Lage etwas voneinander abweichen. Die Stellung, Haltung der Arme und die Gewandmotive sind bei beiden Figuren nahezu übereinstimmend, ebenso der Stil des Faltenwurfs. Nur

Abb. 121 Predellafigur der hl. Barbara vom Altar in Pinzon (Kirchenschmuck 1903, S. 175 Phot. J. Graus)

ist der Mantelbausch, der sich über den linken Arm legt, bei der hl. Barbara des Münchner Altars mehr geknittert als bei der andern Figur, auch sonst ergeben sich noch kleine Verschiedenheiten, welche aber die Gleichheit der Hauptmotive nicht verwischen. Freilich ist bei der Innsbrucker Figur ein wichtiges Motiv, der untere Gewandbausch an der rechten Seite, abgebrochen; auch links fehlt ein Gewandzipfel.[1])

Wenn man nun in Betracht zieht, daß sämtliche drei Altäre in München, Bozen und Pinzon, welche bestimmt einem und demselben Meister und seiner Werkstatt zuzuschreiben sind, aus Bozen und Umgebung stammen, so dürfte, wenn

[1]) Auch der Flügelaltar in dem romantisch, an waldigem Abhang, neben einer Schlucht liegendem Vigiliuskirchlein bei Seis in Südtirol steht dieser Gruppe nahe, so weit es mir wenigstens bei Besichtigung desselben, durch eine bloß erinnernde Vergleichung mit den vorbesprochenen Altären möglich war, festzustellen, wobei noch der Umstand die Untersuchung erschwerte, daß die Figuren am fraglichen Altar neu gefaßt, ja der Untersatz sowie am Aufsatz jedenfalls die Figuren neu hergestellt sind. — Im Schrein sehen wir hier Maria zwischen zwei heiligen Bischöfen, von denen der auf der rechten Seite den hl. Nikolaus, der andere mit einem Buch in der Hand vielleicht den hl. Vigilius darstellt. Maria hat die hohe runde Stirn, den kleinen Mund, wie in Pinzon, ebenso sind die Heiligen in ihrer guten Haltung, den ausdrucksvollen Köpfen, dem brüchigen Faltenwurf den Figuren der vorerwähnten Altäre durchaus verwandt. Auch die übereck vorspringenden Baldachine mit verflochtenen Eselsrücken und reichem krausen Laubwerk entsprechen denen der vorgenannten Gruppe. Die übereck gestellten Sockel der drei Mittelfiguren sind wie in Pinzon mit Blendmaßwerk verziert. Die Innenseiten der Flügel sind mit je einer Heiligenfigur in Relief geschmückt. — Auch die Gruppe im Sarg, welche die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph darstellt, ist von reichem Laubwerk überdacht. – Noch eine andere treffliche Einzelfigur, des hl. Stephan, im Ferdinandeum zu Innsbruck, welche sehr wohl ebenfalls von demselben Meister stammen könnte, wie die drei Altäre in München, Bozen und Pinzon, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Im weichen Rhythmus ihrer Bewegung, sowie in dem trefflich charakterisierten und empfundenen Kopf, wie auch in dem einfach und geschmackvoll angeordneten, wenn auch noch brüchigen Faltenwurf ist sie den besten Schöpfungen des Meisters obiger Altäre, besonders den beiden Heiligenfiguren im Schrein des Pinzoner Altares sehr verwandt. (Vgl. Abb. 126.)

auch die Innsbrucker Figur in Pfalzen erworben wurde, meine schon früher ausgesprochene Vermutung, daß wir es mit einem Bozner Schüler des Pacher zu tun haben, nicht zu gewagt erscheinen. Derselbe mochte während Pachers öfterer und längerer Anwesenheit in Bozen (nachweislich zwischen 1472—92)[1] sich in dessen Werkstatt daselbst ausgebildet haben und als einer seiner begabtesten Schüler nach dessen Fortgang und Tod gewissermaßen in dessen Stelle eingetreten sein. In vielen Hinsichten trat er in der Tat auch Pachers künstlerische Erbschaft an, wenn er auch nicht dessen Großartigkeit und geniale Kraft besaß. Er faßte mehr die anmutige und weibliche Seite von dessen Stil auf und bildete sie weiter aus. Sein Faltenwurf ist weniger machtvoll geschwungen und kühn herausgearbeitet als bei Pacher, aber auch nicht so unruhig, sondern trotz der beibehaltenen Kanten und Ecken maßvoller und weicher behandelt, dabei meist geschmackvoll geordnet und der Form und Bewegung wohl angepaßt. Besonders steht dem Meister hohes Maß von Anmut in den Bewegungen, von Lieblichkeit und keuscher Naivität in den Köpfen der Frauen und Kinder zu Gebote, während er den männlichen Köpfen Individualität und Ausdruck in gut Pacherschem Sinne zu verleihen weiß.

Abb. 122 Relieffigur einer Heiligen im Ferdinandeum. Innsbruck (Ferd.-Zeitschr. 1903)

Außerdem aber ist endlich seine vorzügliche Sorgfalt und Technik in der Ausführung nicht bloß der figuralen, sondern auch der ornamentalen Teile hervorzuheben, indem er unter anderem sein vielfach durchbrochenes und verschlungenes Laubwerk mit einer Zierlichkeit und Sorgfältigkeit ausarbeitete, die an Goldschmiedearbeit erinnert. Ein Meisterwerk in dieser Beziehung ist der durchbrochene Rahmen mit Gestalten aus dem Stammbaum Christi an der schon rundbogigen Einfassung des Altars in der Franziskanerkirche zu Bozen. Auch hierin erweist

[1] 1472 Zahlung für den Michaelsaltar der Bozner Pfarrkirche (Vischer, Studien usw., S. 434). 1492 Zeugenschaft M. Pachers bei der Raitung Friedr. Pachers (Dahlke, M. Pacher. Repert. f. Kunstwiss., VIII, S. 209).

er sich als ein tüchtiger Nachfolger Michael Pachers, dessen Altarrahmen in St. Wolfgang ähnlich verziert ist.[1*])

[1*]) Diese unter II. hier erscheinenden Ausführungen über einen Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus Michael Pachers Schule sind zusammengesetzt:

1) Aus dem Inhalt des Exkurses II (jetzt Exkurs IV) meiner im Jahre 1891 in der Ferdinandeums-Zeitschrift erschienenen Abhandlung: Über die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu M. Pacher. (Hier als erste Abhandlung wieder abgedruckt.) In diesem Exkurs wies ich zuerst die Stilübereinstimmung der drei Altäre von Tramin (München), Bozen und Pinzon und ihre zweifellose Entstehung durch einen Künstler des 16. Jahrhunderts nach.

2) Aus den einschlägigen weiteren Ausführungen in meinem 1903 in Helbings „Monatsberichten für Kunst und Kunstwissenschaft", S. 257 ff., unter dem gleichen Titel wie obiges Kapitel II, erschienenen Aufsatz.

3) Aus dem 1895 in der Ferdinandeums-Zeitschrift unter dem Titel „Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt" erschienenen Aufsatz, in welchem ich den Inhalt des Exkurses von 1891 weiter ausführte und vermehrte, sowie mit Abbildungen erläuterte. Diese Abhandlung behielt ich als Grundlage der vorliegenden Darstellung unter gleichzeitiger Ergänzung derselben aus 1) und 2) bei, ohne den Inhalt der zunächst folgenden, den nämlichen Gegenstand betreffenden Abhandlung darin aufzunehmen, welcher ich ihre selbständige Gestalt aus der Zeit ihrer Entstehung, ebenfalls im Jahre 1903, beließ, sie jedoch mit neuem Material bereicherte.

Ich wählte diese Gruppierung des Stoffes, um einerseits zwar ermüdende Wiederholungen tunlichst zu vermeiden, anderseits aber die Zeitfolge meiner ersten Funde und weiteren Ergänzungen auf diesem Gebiete doch nicht ganz zu verwischen, damit der Tatbestand in dieser Sache festgestellt bleibe.

IX.

Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut

Ein Nachtrag

(Aus der Ferdinandeums-Zeitschrift 1903)

Bereits vor mehreren Jahren habe ich[1]) eine Reihe von Schnitzaltären und anderen Holzskulpturen zusammengestellt, welche, vermöge ihrer stilistischen Übereinstimmung oder Verwandtschaft untereinander, einem und demselben Meister, beziehungsweise seiner Werkstatt, zuzuweisen sind, der zwar in unverkennbarer Abhängigkeit von Michael Pacher stand, aber doch zugleich eine ihm eigentümliche, ihn bestimmt von jenem Meister unterscheidende Auffassung und Formensprache besaß. Besonders wies ich darauf hin, daß die Werke dieses Künstlers mit ihrer freieren und spielenderen Behandlung der spätgotischen Ornamentik, mit ihrer weicheren, doch weniger schwungvollen Gewandung, als sie Pacher eigen war, sowie mit ihrer mehr genrehaft gemütlichen Auffassung schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu verlegen seien, womit also die vielfach beliebte Zuweisung einzelner jener Werke (z. B. des Münchner Altars) an Michael Pacher selbst von vornherein hinfällig wurde, da dieser schon 1498 starb. Eines der von mir jenem Nachfolger der Pacher zugewiesenen Werke, der Schnitzaltar in der Franziskanerkirche in Bozen weist in der Tat, wie ich hervorhob, die Jahreszahl 1500 auf, welche überdies bezüglich der zwei letzten Ziffern vielleicht noch einer Nachprüfung bedürfte und jedenfalls als das früheste Datum der erhaltenen Werke dieses Künstlers anzusehen sein wird.

Der Umstand nun, daß die Mehrzahl dieser letzteren aus Bozen und Umgebung (Pinzon, Tramin) stammt, veranlaßten mich zu der weiteren Vermutung, daß der Urheber derselben ein Schüler Pachers gewesen sei, welcher sich in Bozen in seiner Werkstatt ausgebildet und nach seinem Tode dort ganz niedergelassen hat. Im Anschluß an die hier kurz zusammengefaßten Ergebnisse meiner früheren Untersuchung über diesen Meister und seine Werke, glaube ich nun im folgenden einige weitere Werke desselben bezeichnen und zugleich, wenn sich meine Vermutungen als richtig erweisen, dessen Herkunft und Namen angeben zu können.

Herr Konservator Prof. Graus in Graz hatte vor einiger Zeit die Güte, mir eine Photographie von der Mittelgruppe des Flügelaltars in Heiligenblut

[1]) Ferd.-Zeitschr. 1895, S. 335 f. Neu herausgegeben oben S. 277 ff.

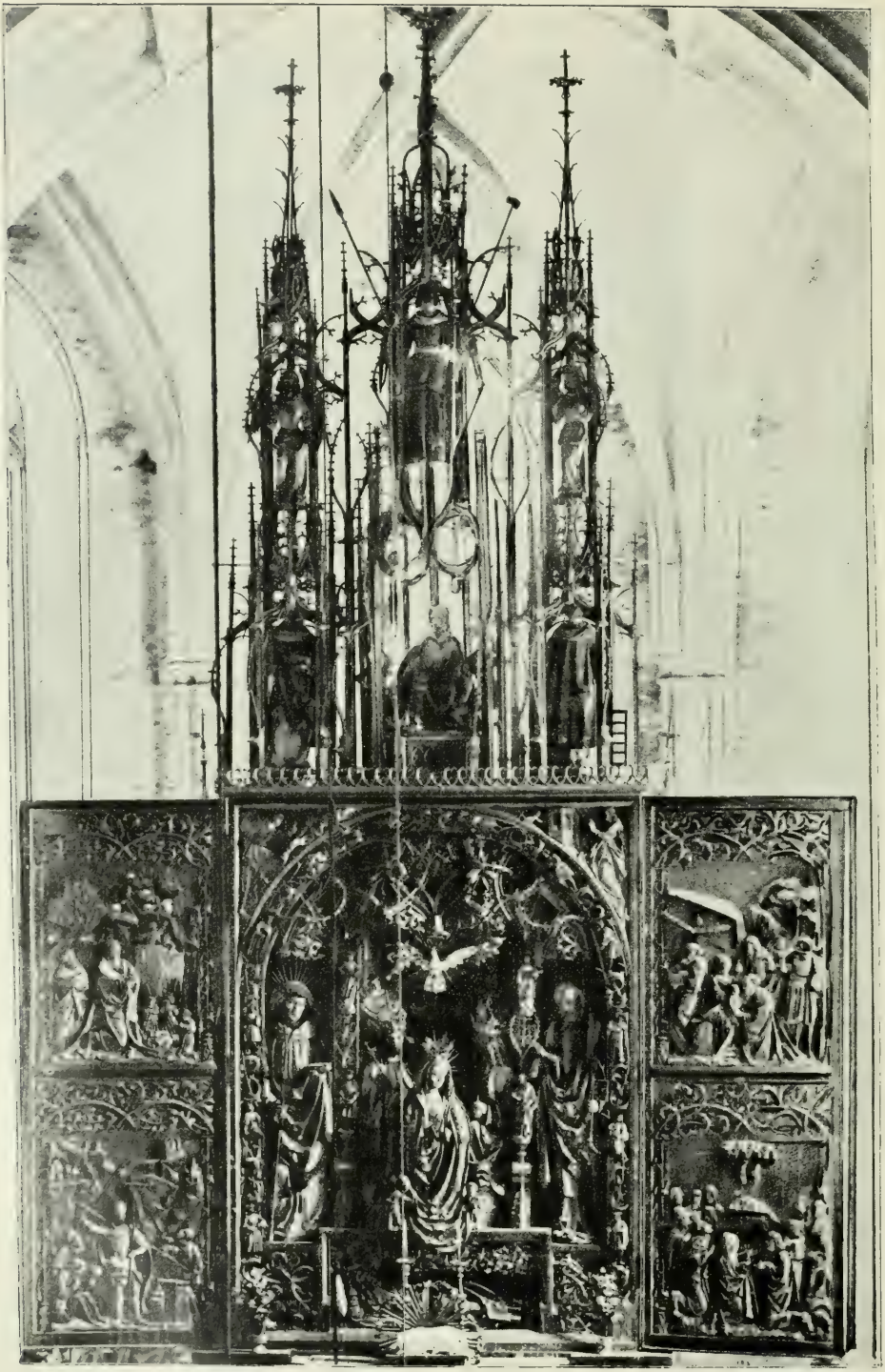


Abb. 123 Heiligenblut Flügelaltar
(Mitt. der k. k. Z.-K. 1904)

Abb. 124 Heiligenblut Schnitzgruppe im Schreine des Flügelaltars
(Kirchenschmuck 1902 Phot. J. Graus)

in Kärnten zu schicken, an der mir sofort manche stilistische Übereinstimmung mit dem Altar in der Franziskanerkirche zu Bozen auffiel. (Abb. 123, 124, 125.) Besonders gilt dies von beiden Madonnenköpfen mit dem feinen, kindlich lieblichen Ausdruck in dem rundlichen Gesicht mit breiter Stirn, kleinem Mund und Näschen und rundlich vortretendem Kinn. Aber auch die rundbogige Umrahmung beider Schnitzgruppen, sowie die durchbrochenen Ranken mit kleinen Figuren der Vorfahren Christi, welche die Hohlkehlen des Rahmens hier wie dort ausfüllen, weisen

immerhin, trotz mancher Verschiedenheiten im einzelnen, eine bemerkenswerte Verwandtschaft untereinander auf. Die Figur des hl. Vinzentius im Diakonengewand, links von der Hauptgruppe am Heiligenbluter Altar zeigt sowohl in ihrer Haltung mit dem sanftgeneigten, von einem lockigen Haarkranz umgebenen Kopfe, wie in der Art, wie der Heilige das Obergewand aufrafft, manches Verwandte mit dem hl. Stephan im Altarschreine von Pinzon, sowie auch mit einer feinen Figur desselben Heiligen im Ferdinandeum (Abb. 126), der gleichfalls von demselben Meister herrühren dürfte.[1]) Daß die Schnitzgruppe in Heiligenblut jedoch einer späteren Zeit angehört, als diejenige in der Franziskanerkirche zu Bozen und die anderen von mir diesem Meister zugeschriebenen Altäre, dies ergibt sich aus dem

Abb. 125 Jesses Traum Im Sarg des Flügelaltars Heiligenblut
(Kirchenschmuck 1902, S. 44 Phot. J. Graus)

stärkeren Hervortreten gerundeter Faltenmotive in Heiligenblut, die aber auch schon an den andern Altären vorkommen, sowie auch aus dem in besonders spielender Weise sich brechenden, durchstoßenden und schweifenden Maßwerk des Baldachins. — In der Tat ist ja der Altar in Heiligenblut laut Inschrift auf der Rückseite erst im Jahre 1520 vollendet worden (Abb. 127).

Eine erfreuliche Bestätigung meiner anfangs freilich nur nach Photographien gewonnenen Überzeugung von der Zugehörigkeit des Heiligenbluter Schnitzaltars zu jener Gruppe von Holzskulpturen, welche ich einem in Bozen niedergelassenen Pacherschüler zuschrieb, fand ich nun in dem Aufsatz des Konservators Graus „Heiligenblut in Kärnten und sein Hochaltar" (Kirchenschmuck 1902, XXXIII. Jahrgang, Nr. 6, S. 85 f.), wo er unter anderem schreibt: „An den Altären zu St. Wolfgang, Pinzon, Tramin (jetzt im Nationalmuseum zu München), der Franziskaner-

[1]) Vgl. meine Schilderung dieser Figur im vorigen Aufsatz S. 287, Anm. [1]). (Aus Ferdin.-Zeitschrift 1895.)

kirche zu Bozen, geht so manches mit unserem in Heiligenblut nahe zusammen. Recht auffallend ist die Ähnlichkeit des letzteren mit dem Weihnachtsaltare der Franziskaner zu Bozen in Hinsicht auf den Rankenbogen mit seinen eingefügten kletternden Männchen . . .“ [1]).

Mein auf die genannte Weise gewonnenes, erfreulicherweise mit demjenigen des Konservators Graus übereinstimmendes, Urteil über den wahrscheinlichen Urheber des fraglichen Schnitzbildes konnte ich bei einer nachträglichen neuerlichen Besichtigung des Altares selbst aber nicht nur bestätigt finden, sondern es ergab sich mir auch die naheliegende Tatsache, daß die vier Schnitzreliefs aus dem Leben Marias, welche die Innenseiten der Innenflügel bedecken, ebenfalls aus derselben südtirolischen Werkstatt hervorgegangen seien, wenn auch Gesellenhände an der Ausführung derselben mitbeteiligt gewesen sein dürften.

Aber nicht genug, daß also die Schnitzbilder dieses Altars wohl mit Recht als ein späteres Werk des Meisters anzusehen sind, welcher die Schnitzbilder am Traminer Altar in München, am Pinzoner und Bozner Altar hergestellt hat, sondern auch der Name dieses Meisters dürfte vielleicht durch die an der Rückseite des Heiligenbluter Altars befindliche Inschrift festgestellt sein.

Wie nämlich schon Dr. v. Jaksch in der Zeitschrift „Carintia“ (Jahrgang 1898, S. 106) darauf hingewiesen hat, ist diese bekannte Inschrift [2]) früher unrichtig gelesen worden, indem es darin nicht „Wolfgang Haller“ sondern „Wolfgang Maller“ heißt. Den untrüglichen Nachweis für die Richtigkeit dieser neuen Lesart hat Konservator Graus in seinem oben angeführten Aufsatz beigebracht, indem er demselben eine autotypische Abbildung nach einer von ihm hergestellten photographischen Aufnahme dieser Inschrift beifügte, auf welcher sich noch deutlich der nur etwas verwischte erste Bogenstrich des gotischen M erkennen läßt, welches genau mit dem M der Jahreszahl übereinstimmt. Dank der Güte des Herrn Kon-

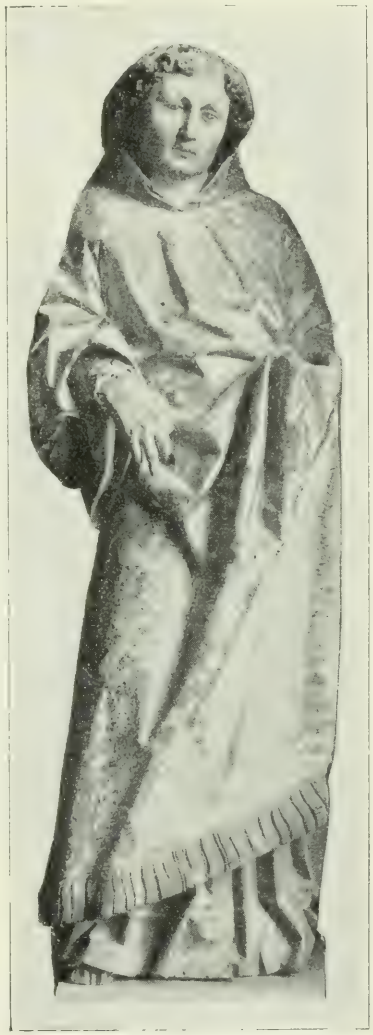


Abb. 126 Holzfigur des hl. Stephan im Ferdinandeum, Innsbruck (Ferd.-Zeitschr. 1903)

[1]) Dieses ornamentale Motiv kommt auch schon an der Einrahmung des Schreines und Sarges des Altars in St. Wolfgang vor, wo aber die Figuren noch mehr unmittelbar von Michael Pachers Stil, z. B. in der Gewandung beeinflußt sind und also nicht als Arbeiten unseres Meisters angesehen werden können.

[2]) Dieselbe lautet: „Andere jar andre war. Schpricht Wolffgang Maller etc. der hat das Werch volendt Anno domini MCCCCXX Jar.“

servators Graus bin ich in der Lage, hier diese autotypische Wiedergabe der Inschrift mitzuteilen (Abb. 127).

Dieser knüpft an seine gewiß unwiderlegbare Begründung der neuen Lesart die weitere ansprechende Vermutung, daß der „Wolfgang Maller" der Inschrift eine Person mit dem „Wolfgang Maller" (auch „Wolfgang Aßlinger" genannt) gewesen sein dürfte, welcher von 1517—31 in Bozner Urkunden vorkommt[1]), sowie daß der Name Aßlinger vielleicht auf Aßling im Pustertal als seine Heimat hinweisen dürfte.

Graus läßt es jedoch unentschieden, welche Teile der künstlerischen Ausschmückung dieses Flügelaltars, die unzweifelhaft von mehreren Händen her-

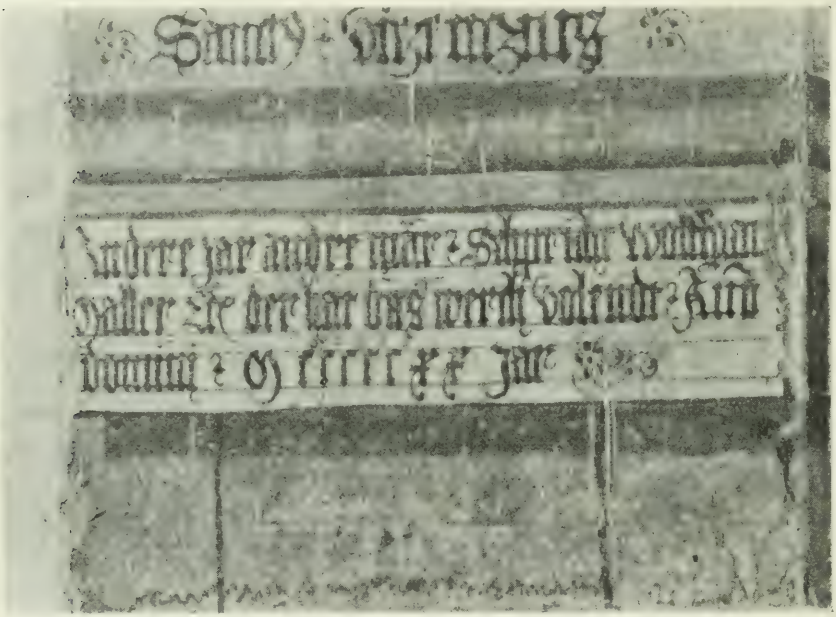


Abb. 127 Inschrift auf der Rückseite des Heiligenbluter Altars
(Kirchenschmuck 1902, S. 99 Phot. J. Graus)

rührt, dem Meister Wolfgang zuzuschreiben sind. Der Umstand freilich, daß die Inschrift sich auf der Rückseite des Altars befindet, „wie im Zusammenhang mit den schwachen Malfiguren daselbst"[2]), könnte allerdings zunächst zur Annahme führen, daß der Maler dieser schwachen Figuren sich als „Vollender" des Altars genannt habe und daß demnach weder die Schnitzbilder, noch die Gemälde der Flügel, die alle besser sind als diese Gemälde auf der Rückseite, von jenem Wolfgang herrühren würden.

In der Tat dürfte darüber kein Zweifel sein, daß die Inschrift von derselben Gesellenhand aufgetragen worden ist, von welcher die ganz handwerksmäßigen, rohen, stark verzeichneten Gestalten des Petrus, des hl. Stephan und des hl. Briccius an der Rückseite des Schreines gemalt wurden, indem die über

[1]) Vgl. C. Fischnaler, Zeitschrift des Ferdinandeums 1899, p. 284, 285.
[2]) Graus an angeg. Stelle S. 94.

denselben befindlichen Nameninschriften genau dieselbe Form und denselben Duktus der gotischen Buchstaben zeigen, wie die unmittelbar darunter befindliche Inschrift, welche den Künstlernamen und die Zeit der Vollendung des Altares angibt. Sollte also diese letztere sich wirklich auf den Urheber der weniger als mittelmäßigen Figuren darüber beziehen, so würde dieselbe für die Kunstgeschichte ziemlich wertlos und jede weitere daran geknüpfte Schlußfolgerung überflüssig sein.

Allein es hat doch wenig innere Wahrscheinlichkeit für sich, daß gerade der schwächste Geselle, der am Altar mit Hand anlegte, es habe wagen dürfen, sich als Vollender des Altars zu nennen, während die anderen daran beteiligten tüchtigen Meister, Schnitzer wie Maler, sich hätten totschweigen lassen. Sollte es nicht wahrscheinlicher sein, daß vielmehr der Hauptmeister des Altares, der ihn in Auftrag bekommen hatte, seinen Namen als Vollender desselben aufsetzen ließ, wenn er auch die Ausführung der Inschrift demselben Gesellen überließ, der die dem Anblick entzogene Rückseite des Kastens schlecht und recht anmalte, damit sie nicht das rohe Holz zeigte?

Diesen höchst wahrscheinlichen Sachverhalt vorausgesetzt, ergibt sich nun aber, infolge anderer Umstände, die notwendige Folgerung, daß wir in Meister Wolfgang den Urheber der Schnitzbildgruppe im Schrein zu erblicken haben, aus dessen Werkstatt auch die übrigen Schnitzbilder hervorgingen.

Dieser Sachverhalt liegt auch um so näher, als die Schnitzgruppe im Schrein der ganzen Idee und Bestimmung der Flügelaltäre gemäß als das Hauptstück und auch als der geistige Mittelpunkt des ganzen Altars, als das heilige Mysterium anzusehen ist, zu dessen Schutz und Verschluß die Flügel bestimmt sind, welche nur an hohen Festtagen geöffnet wurden.

Daß sich nun der Meister dieses in Holzskulptur ausgeführten Hauptwerkes auf der Inschrift als Maler bezeichnen ließ, darf nicht wundernehmen, da sich zahlreiche Beispiele dafür anführen lassen, daß damals die Maler zugleich auch Bildschnitzer waren[1]), was um so näher lag, als die Schnitzbilder der Altäre jener Zeit ja zugleich auch kunstvoll auf Kreide oder Gipsgrund bemalt und vergoldet wurden und die Maler auch in vielen Fällen die Zeichnungen für plastische Arbeiten lieferten, auch wenn sie diese selbst nicht ausführten.[2]) Ferner könnte auf unserer Inschrift das „etc." darauf hindeuten, daß Meister Wolfgang eben nicht bloß „Maller" war.

Im vorliegenden Falle aber werden wir deshalb mit Notwendigkeit darauf hingewiesen, daß Maler Wolfgang der Urheber der Schnitzbilder war, weil für sämtliche Gemälde der Flügel sich andere Meister nachweisen lassen, deren Namen uns bekannt sind, wenn auch ihr Anteil an diesem Altare bisher teils nur unbestimmt, teils gar nicht bekannt war.[3])

Wir sind also zu dem Ergebnis gelangt:

1. Daß die Inschrift, wonach ein Maler Wolfgang den Altar 1520 vollendet hat, sich unmöglich auf die armseligen und rohen Malereien einer derben Gesellenhand an der Rückseite des Schreines beziehen kann.

---

[1]) Außer von Michael Pacher wissen wir dies auch von Bozner Künstlern damaliger Zeit, wie Silvester Müller, Nikolaus Pollack usw. Vgl. Fischnalers oben zitierten Aufsatz S. 303 f.

[2]) So z. B. für die Erzfiguren des Grabmonumentes Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck.

[3]) Der in der ersten Ausgabe dieses Aufsatzes auf obiges folgende Nachweis über die Maler des Altares konnte hier füglich wegfallen, da er in der folgenden Abhandlung „Reisestudien" in eingehender Weise geführt wird.

2. Daß die übrigen Gemälde des Altars bestimmten Meistern, deren Namen bekannt sind, und demnach nicht dem an der Rückseite bezeichneten „Maler Wolfgang" zuzuweisen sind.

3. Daß demnach für den Meister Wolfgang, der sich als Vollender des Altars bezeichnet, nur die Schnitzbilder im Schrein, an der Predella und an den Innenseiten der Innenflügel übrig bleiben.

4. Daß diese aber stilistisch mit den Werken jenes Bildschnitzers aus Pachers Schule übereinstimmen, von dem die Altäre von Tramin (München), Pinzon, Bozen etc. stammen.

5. Daß der Maler Wolfgang, der also vermutlich alle diese Schnitzaltäre schuf und nach der Herkunft der Mehrzahl derselben in Bozen ansässig gewesen zu sein scheint, mit dem Maler Wolfgang Aßlinger identisch sein dürfte, welcher in Bozner Urkunden vorkommt und vermutlich von Aßling im Pustertal gebürtig war.

Die Annahme, daß der in den Bozner Urkunden von 1517—31 erwähnte „Maler" Wolfgang Aßlinger mit dem „Wolfgang Maller", welcher den Altar von Heiligenblut im Jahre 1520 vollendete, eine und dieselbe Person sei und daß demnach auch die Altäre der Franziskanerkirche in Bozen, des Nationalmuseums in München, der Pfarrkirche in Pinzon und andere Werke vermöge ihrer stilistischen Übereinstimmung mit dem Heiligenbluter Altare dem Wolfgang Aßlinger zuzuweisen seien, findet auch darin eine weitere Unterstützung, daß, wie ich schon früher eingehender nachzuweisen suchte, diese Schnitzwerke von einem unmittelbaren Schüler des Michael Pacher herrühren müssen, der sich in Bozen niedergelassen hatte, aus dessen Gebiet die Mehrzahl seiner bekannten Arbeiten herrührt. Wenn also der Name Aßlinger nach einem damals häufig vorkommenden Brauch wirklich auf Aßling im Pustertal als seine Heimat hinweist, was liegt näher, als daß er von dort seinem Meister Michael Pacher nach Bozen folgte, beziehungsweise, daß dieser seinen eigenen Landsmann nach Bozen kommen ließ, um ihn an seinen dortigen Arbeiten zu beschäftigen. Die Herkunft dieses Meisters aus dem Pustertal erklärt es denn auch um so leichter, daß er auch für Pfalzen bei Bruneck, von wo die Heiligenfigur im Ferdinandeum stammt[1]), sowie für das dem Pustertal und zumal seinem Heimatsort Aßling benachbarte Heiligenblut Flügelaltäre in Auftrag erhielt.

An die bisher erwähnte Reihe von Werken dieses Bildschnitzers aus Pachers Schule, in dem wir also mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Wolfgang Aßlinger vermuten dürfen, schließen sich noch einige andere an, deren stilistische Übereinstimmung mit jener Gruppe zum Teil so schlagend ist, daß ihre Zugehörigkeit dazu keinen Zweifel leidet, wenn dieselbe auch bisher nicht bekannt war.[2*])

[1]) Siehe oben Abbildung 122.

[2*]) Nach dem ersten Erscheinen dieses Aufsatzes in der Ferdin.-Zeitschr. von 1903 hat Stiassny in den Mitteilungen der k. k. Z.-K. von 1904 sich auch über die von mir, betreffend die Künstler Wolfgang Aßlinger, Simon v. Taisten und Marx Reichlich, gemachten Wahrnehmungen und Schlüsse geäußert und dieselben in wenig stichhaltiger Weise zum Teil angefochten. Obwohl er zugibt, daß „der Zusammenhang der plastischen Sachen des Heiligenbluter Altares mit einer oft genannten Reihe Tiroler Schnitzaltäre" ... „evident" ist, so möchte er doch in einigen Altarmalereien vom 15. Jahrhundert in St. Korbinian bei Aßling, die zum Teil mit den Gemälden des Katharinenaltars in Neustift und Friedrich Pachers Richtung verwandt sind, bloß deswegen Werke des Wolfgang Aßlinger vermuten, weil sie eben in Aßling sind. — Daß aber Wolfgang Aßlinger ein in Bozen ansässiger Künstler des 16. Jahrhunderts war und anderseits die Skulpturen des mit dem Namen Wolfgangs bezeichneten Heiligenbluter Altars nach Stiassnys eigenem Dafürhalten im Stil nach Bozen hinweisen, dürfte doch für meine nicht bloß aus der Luft gegriffene, sondern durch das Zusammentreffen verschiedener Tatsachen nahegelegte Annahme mehr sprechen, als für seine willkürliche Hypothese, ganz abgesehen davon, daß jene Gemälde in Korbinian noch ins 15. Jahrh. fallen, während Wolfgang Aßlinger erst im 16. Jahrh. hervortrat.

Abb. 128. Madonnenfigur, im Besitz von A. Figdor, Wien
(Ferd.-Zeitschr. 1903)

Dahin gehört in allererster Linie jene anmutige, knieende und die Hände zum Gebet faltende Madonnenfigur aus Holz, aus Saltaus im Passeyrertal (Abb. 128), gegenwärtig im Besitz des Herrn Dr. A. Figdor in Wien (Durchmesser 0,60 m, Höhe 1,12 m), welche auf der Ausstellung des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck im Jahre 1902 zu sehen war. (Katalog Nr. 83.) Sie bildet den Überrest einer Gruppe, welche die Anbetung des Kindes darstellte, das einst auf der abgebrochenen Schleppe des Gewandes der Madonna lag. Diese Figur, deren naiver Liebreiz und lebendige Wirkung durch die ziemlich wohlerhaltene

alte Fassung erhöht wird, bildet sowohl in der ganzen Bewegung, in der Haltung der nach abwärts gefalteten Hände, in dem mädchenhaften, frommen Ausdruck des rundlichen Gesichtes, wie besonders auch in der Behandlung der Haare, des Kopftuches und der Gewandung eine fast genaue Wiederholung der Madonna am Altar des Münchner Nationalmuseums (aus Tramin). Fast jede Falte an der im Gewand sich schön ausprägenden Brust, an den Ärmeln, wie besonders an dem an ihrer rechten Seite herabfallenden, an der linken Seite unter dem Arm emporgezogenen Mantel stimmt auf beiden Figuren überein. Dasselbe gilt von den horizontalen Falten des Kopftuches zu beiden Seiten des Halses. Da bei der Madonna des Herrn Dr. Figdor sowohl, wie bei der in München von einer Kopie oder Werkstattarbeit nicht die Rede sein kann, sondern beide vollgültige und ebenbürtige Meisterwerke sind, so gehören sie bei ihrer überraschenden Übereinstimmung auch einem und demselben Meister an.[1])

Es ist noch zu bemerken, daß die Madonna Figdor ihre engste Verwandtschaft auch mit der Madonna am Bozner Altar im Typus sowohl, wie in der Gewandung, sowie ferner mit der Reliefigur einer Heiligen im Ferdinandeum offenbart.[2])

Auch eine knieende Madonnenfigur im Besitze des Herrn Baron Joh. Nep. Dipauli auf Windeck in Kaltern schließt sich dieser und den anderen genannten Madonnen in der Bildung und im Ausdruck des sanftgeneigten Kopfes, sowie des Halses aufs engste an. Wie die Madonna am Altar der Franziskanerkirche in Bozen hat sie die gefalteten Hände erhoben. Ihr Mantel, dessen Saum in einer großen, sanftgeschweiften Linie sich nach vorne hinbewegt, ist mehr vorgezogen, als an den anderen Madonnenstatuen. Ihr Haupt bedeckt ein Kopftuch wie bei diesen. Störend wirkt an der Figur die neue Fassung. Sie gehörte offenbar auch zu einer Geburt Christi, vor ihren Füßen breitet sich (auf der Abbildung nicht sichtbar) der Mantel weit aus, auf dem das Christkind gelegen hat.[3*])

Im Besitz des Herrn Hans Schwarz in Wien befanden sich bis 1910 die wohlerhaltenen Schnitzbilder aus dem Kasten eines tirolischen Weihnachtsaltares, bestehend in der Hochreliefgruppe der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten, sowie in den zwei auf eigenen Sockeln daneben stehenden Gestalten der Hl. Anna und Katharina (Abb. 129, 130). Auch hier tritt die engste stilistische Verwandtschaft mit den übrigen Werken des Meisters Wolfgang Aßlinger, wie wir ihn jetzt nennen wollen, deutlich hervor, wenn auch der Ausdruck der Madonna hier weniger glücklich ist als auf den übrigen Werken, und ihre mädchenhafte Unschuld einen Anflug von Dummheit angenommen hat. Auch die Engel und das Kind sind etwas unfertig im Ausdruck. Im Kopf des Joseph erkennen wir denselben Philistertypus, wie an dem auf dem Bozner Altar, und er erinnert auch an den des Münchner Altars.

Die beiden weiblichen Heiligen zeigen eine für den Meister ungewöhnlich schlanke Körperbildung; an der hl. Katharina aber treffen wir wieder eine wesentliche Übereinstimmung der Hauptmotive wie der Einzelheiten des Faltenwurfes

[1]) In seinem Bericht über die kunsthistorische Ausstellung in Innsbruck (Repert. für Kunstwissenschaft, Jahrg. 1903 S. 30) schreibt Stiassny diese Madonna ebenfalls demselben Meister zu. Doch besitze ich die Priorität für diese Zuweisung, wie der Katalog der Ausstellung andeutet und wie es mir Herr Dr. Figdor aus Briefen an ihn im Herbst 1902 bezeugen kann. — Nach Stiassnys Angabe soll der zu dieser Geburt Christi gehörige Joseph sich in der Sammlung Thiem in San Remo befinden.

[2]) Vgl. Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt oben S. 277 ff., Abb. 118, 122. (Aus der Ferd.-Zeitschr. 1895.)

[3*]) Nachtrag von 1910. Vgl. Atz. a. a. O. S. 564. Dort auch Abbildung.

Abb. 129 Geburt Christi, im Besitz von H. Schwarz, Wien
(Ferd.-Zeitschr. 1903)

mit dem Relief einer Heiligen im Ferdinandeum, sowie mit dem der hl. Barbara auf der Innenseite des rechten Flügels des Münchner Altares an. Auch der Kopf der hl. Katharina zeigt eine unverkennbare Familienverwandtschaft mit denen der zuletzt genannten Heiligenreliefs.[1*])

1*) Vgl. die Abbildungen 117 und 122 auf S. 277 und 286.

Abb. 130 Hl. Anna und Katharina, im Besitz von H. Schwarz, Wien (Ferd.-Zeitschr. 1903)

Wenn demnach die Schnitzfiguren des Herrn Hans Schwarz auch nicht ganz eigenhändig vom Meister Wolfgang ausgeführt zu sein scheinen, so sind sie doch jedenfalls nach seinen Angaben und Vorzeichnungen in seiner Werkstatt entstanden.[1])

[1]) Stiassny a. a. Stelle spricht sie diesem Meister, als zu gering, ab. Wie er aber in den Frauentypen dieser Schnitzfiguren Anklänge an die Gemälde des Neustifter Meisters des hl. Augustin finden kann, ist mir rätselhaft. Das Relief einer Geburt Christi (das Kind fehlt) im bayr. Nationalmuseum (Saal XII Nr. 9) dürfte Stiassny, so weit mir die schlechte Beleuchtung ein Urteil gestattete, dieser Werkstatt vielleicht mit Recht zuschreiben.

Der Hochaltar in der Kirche der Hl. Ingenuin und Albuin in Saubach, gegenüber Waidbruck, mit der Mittelgruppe der Krönung Marias (Abb. 131), zeigt ebenfalls, in der Ornamentik wie in den Typen (besonders der knieenden Madonna) und im Faltenwurf einen engen Zusammenhang mit der Richtung des Meisters Wolfgang, ohne daß ich doch, besonders bloß auf Grund einer kleinen Photographie danach, über dieses Kunstwerk mich genauer äußern möchte, als daß es der Werkstatt oder Schule jenes Meisters nahestehen dürfte. — Dagegen

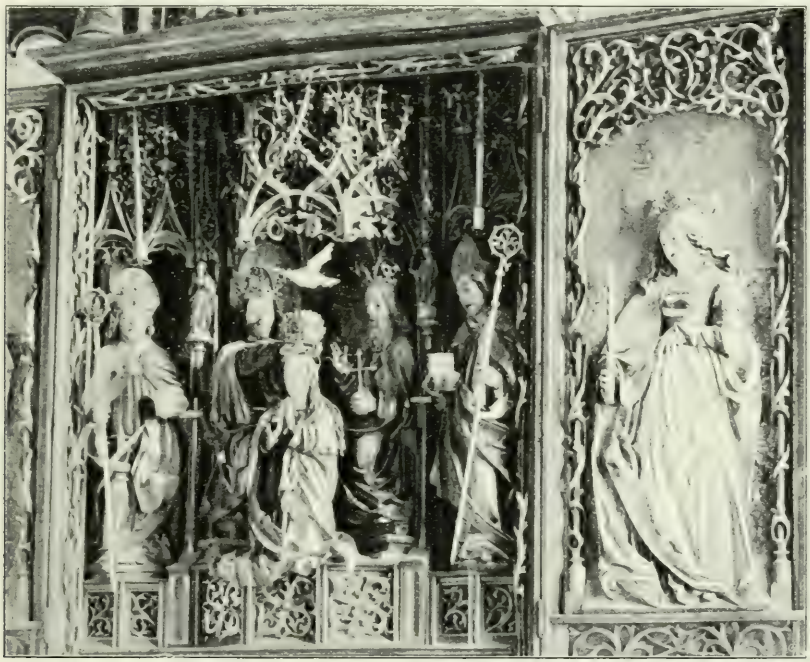


Abb. 131 Saubach Hochaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 145 Phot. J. Graus)

kann wohl als einer der köstlichsten Überreste der Werke dieses letzteren das Holzrelief von vier einen Vorhang haltenden Engeln angesehen werden, welches sich im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet und das ebenfalls aus Bozen stammt (Abb. 132).

Daß diese Reliefgruppe nicht von Michael Pacher selbst herrührt, wie meist angenommen wird[1*], ergibt sich aus einer Vergleichung derselben mit ähnlichen Engelfiguren an den Schnitzgruppen des Grieser und St. Wolfganger Altars. Die Locken wie die Gewandfalten der Pacherschen Engel sind tiefer ausgebohrt und unterschnitten und nicht in so kleines, zierliches Detail aufgelöst wie am erstgenannten Relief. Auch zeigen die Pacherschen Engel einen mehr ernsten, schwärmerischen oder unbewußt kindlichen Ausdruck, während die Engel im

[1*]) Auch noch von mir in meinem Aufsatz der Ferd.-Zeitschr. 1895, S. 340 Anm. [3]). Siehe oben S. 273, Anm. [3]), wo jedoch die frühere, mutmaßliche Zuweisung an M. Pacher weggelassen ist.

Ferdinandeum einen mehr hausbackenen und zugleich schalkhaft-koketten Ausdruck, allerdings von großem Reiz zeigen. Dagegen stimmen die Engel im Fer-

Abb. 132 Holzrelief im Ferdinandeum (Ferd.-Zeitschr. 1903)

dinandeum sowohl in der technischen Behandlung wie im Ausdruck, völlig mit denen überein, welche in der Mittelnische des Altars von Pinzon hinter der thronenden Madonna einen Vorhang emporhalten.

Eine gewisse Stilverwandtschaft[1*]) mit den oben dem Wolfgang Aßlinger zugeschriebenen Flügelaltären und einzelnen Schnitzfiguren zeigt auch sowohl in ornamentaler wie figuraler Hinsicht der Schnitzaltar in der St. Valentinskirche bei Vilnöß (südlich von Brixen), in welchem J. Graus wohl mit Recht das Werk einer Bozner Werkstätte aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts vermutet.[2*]) Besonders nähert sich die thronende Madonna, hinter welcher vier Engel einen Teppich emporhalten (wie am Flügelaltar von Pinzon), in ihrem anmutigen, etwas breiten Gesicht, mit rundlichen Wangen, Stumpfnäschen und Doppelkinn den oben beschriebenen Madonnentypen (Abb. 133), wogegen im Faltenwurf derselben keine ausgesprochen übereinstimmenden Motive mit denen an den oben beschriebenen Figuren erkennbar sind.

Abb. 133 Madonna mit Kind am Altar der St. Valentinskirche bei Vilnöß (Phot. J. Graus)

Noch weniger zeigt sich eine schlagende Verwandtschaft zwischen den ziemlich kurzen Heiligenfiguren (hl. Valentin und hl. Wolfgang) zu ihren beiden Seiten, sowie den Relieffiguren von vier weiblichen und vier männlichen Heiligen an den Innenseiten der Flügel mit anderen Figuren der besprochenen Altäre, was sich jedoch damit erklären ließe, daß, wie schon früher bemerkt wurde, diese seitlichen Relieffiguren oft nicht vom Meister der Hauptgruppe selbst, sondern nur von Werkstattgesellen ausgeführt worden sein dürften.

[1*]) Von hier an ist alles ein Nachtrag von 1910.

[2*]) Vgl. J. Graus, Über Tirols altgotische Altäre in: Kirchenschmuck. 1903, S. 108.

Dagegen tritt wieder manche, jedenfalls auf die nämliche Epoche und Richtung hinweisende Ähnlichkeit zwischen den zierlich durchbrochenen Baldachinen und gekräuselten Blattornamenten dieses Altars mit dem entsprechenden Zierat der oben angeführten Altäre zutage. Insbesondere ähnelt der über der Madonna schwebende, aus dem Achteck vorspringende Baldachin in Vilnöß demjenigen am Flügelaltar von Pinzon, indem hier wie dort über Rundbögen (mit durchbrochenem Maßwerk in der Leibung) geschweifte Spitzgiebel zwischen schlanken Fialen ansetzen und der dahinterliegende, aus dem Achteck gebildete Körper des Baldachins mit zartem Laub- und Maßwerk in Relief überzogen ist. Auch die die Mittelgruppe von den Seitenfiguren trennenden Pfosten sind auf beiden Altären

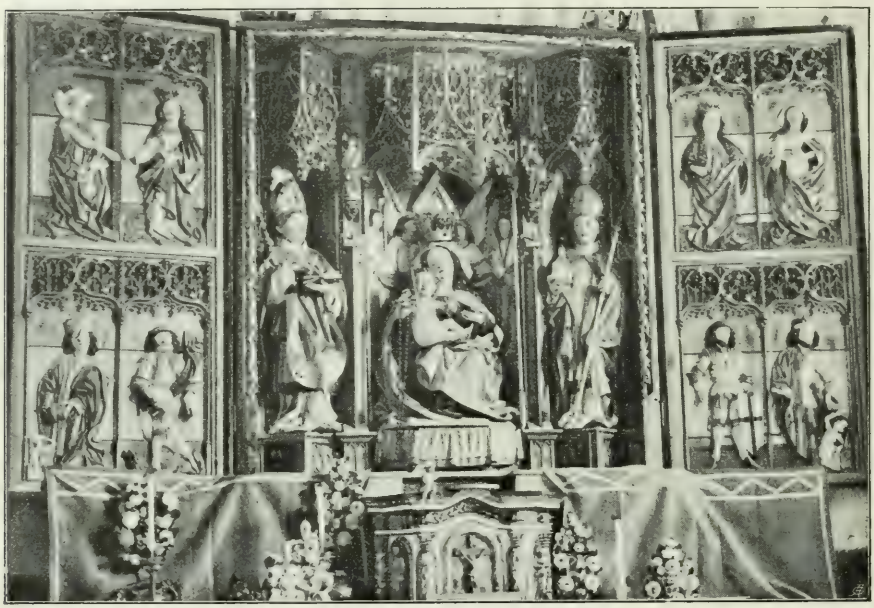


Abb. 134 Vilnöß, St. Valentin, Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 121 Phot. J. Graus)

ganz ähnlich gebildet und beiderseits oben von kleinen Figuren bekrönt. Ebenso sind die übereck vorspringenden, mit Laub und Maßwerk verzierten Baldachine der Seitenfiguren auf beiden Altären ganz ähnlich, jedenfalls durchaus stilverwandt gebildet. (Abb. 134.)

Auch das Rankenwerk in der Hohlkehle des oben wagerecht abgeschlossenen Kastens ist am Altar von Vilnöß ganz entsprechend dem am Altar von Pinzon und Tramin (im Münchner Nationalmuseum) gebildet, während die geschweiften, oben in gebogenen Stengeln auslaufenden Spitzbögen an den Innenseiten der Flügel (über den Reliefiguren) in Vilnöß wieder an entsprechende Formen am Baldachin der Mittelgruppe des Traminer Altars erinnern. Es dürfte somit kaum zu gewagt sein, den Vilnößer Altar, wenn nicht der Werkstätte, so doch dem Wirkungskreise des Wolfgang Aßlinger zuzuweisen.

Dasselbe gilt auch von zwei schönen, fast lebensgroßen Holzstatuen des hl. Stephan und hl. Leonhard im Germanischen Museum, welche gleichfalls aus

Vilnöß stammen.[1*]) (Abb. 135, 136.) Der hl. Leonhard, in schwarzem Mönchsgewand, wodurch der Faltenwurf etwas unruhiger behandelt ist, hält in der Linken ein Buch, in das sein trefflich charakterisiertes Antlitz blickt; in der Rechten sein Marterinstrument, die Kette. Der hl. Stephan, von fast weiblicher Anmut, erinnert in seiner Haltung an den hl. Stephan im Ferdinandeum.

Abb. 135 Der hl. Stephanus im Germanischen Museum in Nürnberg

Abb. 136 Der hl. Leonhard im Germanischen Museum in Nürnberg

Während an vorgenanntem Altar in Vilnöß besonders in ornamentaler Beziehung die Verwandtschaft mit den früher beschriebenen Altären in die Augen fällt, wogegen hinsichtlich des Figurenschmuckes eine solche nur zwischen der Madonna mit dem Kind an demselben und den Madonnen der anderen Altäre, zumal mit der am Pinzoner Altar, sichtlich hervortritt, so finden wir umgekehrt an einem Nebenaltar in der Kapelle des Schlosses Tirol, welcher aus Montan bei Pinzon stammt[2*]), in den Figuren eine entschiedene Verwandtschaft mit anderen Figuren der Werkstatt des Wolfgang Aßlinger, wogegen die Ornamentik dieses Altars weniger schlagende Ähnlichkeiten mit der seiner Altäre auf-

[1*]) Nach Atz, Kunstgeschichte Tirols, II. Aufl., S. 550 kaufte Antiquar Überbacher von Bozen, nach seiner eigenen Versicherung, diese Figuren in Vilnöß.

[2*]) Vgl. Stiassny, Rep. f. K. 1903, S. 31, der zuerst den Altar mit dieser Richtung in Zusammenhang brachte. Abb. bei Atz, Kunstgeschichte Tirols, 2. Aufl., 1909, S. 557, Fig. 592.

weist. In der Mitte ist die thronende hl. Barbara (zu deren Füßen ein Engel den Turm, ein anderer einen Kelch mit der Hostie hält, während oben zu beiden Seiten zwei Engel in Relief sich verehrend zu ihr hinneigen), zu ihren beiden Seiten links der hl. Martin, in Bischofsornat, mit der Gans auf einem Buch, rechts der hl. Vigilius mit den Holzschuhen (womit er von Bauern in Nonsberg, die er bekehren wollte, erschlagen wurde) in Freiskulptur dargestellt sind.[1*]) Auffallend ist die sonst nur der Madonna eingeräumte Ehrenstelle, welche die Heilige hier einnimmt, die noch überdies durch die Erhöhung des Sockels unter ihren Füßen die heiligen Bischöfe überragt.

Ihr breitstirniges, vollwangiges Gesicht zeigt denselben milden, blühenden Ausdruck wie die heiligen Frauen des Wolfgang Aßlinger; wie an dem Relief einer Heiligen im Ferdinandeum (vgl. Abb. 122, S. 287) fließt ihr Haar in vier welligen Strähnen über die Schultern und über die Brust. An dieser wirft ihr Kleid teils einige senkrechte Falten, teils legt es sich platt an dieselbe an, wie an den Madonnen der Franziskanerkirche in Bozen und im Nationalmuseum in München, sowie an der der Sammlung Figdor in Wien. (Vgl. Abb. 117, 118.)

Auch im übrigen zeigt sich in dem zwar noch brüchigen, aber nicht so tief unterschnittenen und so weit ausgreifenden Faltenwurf, wie bei Michael Pacher, entschiedene Stilverwandtschaft mit dem Faltenwurf des Wolfgang Aßlinger.

Besonders tritt auch in den beiden heiligen Bischöfen, in ihrer Haltung sowohl wie in einzelnen Gewandmotiven, eine nahe Verwandtschaft z. B. mit dem hl. Stephanus am Pinzoner Altar oder demjenigen im Ferdinandeum und besonders mit dem hl. Vincentius am Hochaltar von Heiligenblut hervor. Man vergleiche z. B. die Art, wie an diesem der aufgeraffte Mantel, unter dem der Heilige das Buch hält, zuerst dütenförmig und dann in zwei welligen, gefransten Säumen herabfällt, mit denselben Gewandteilen am Altar im Schloß Tirol! Auch das Überfließen der Gewandenden über den Sockelrahmen finden wir in Heiligenblut wie hier.

Auch die Erhöhung des Sockelgesimses unter der Mittelfigur (oder Gruppe) kehrt bei beiden Altären wieder, zwischen denen auch die meiste Verwandtschaft in ornamentaler Beziehung besteht, wie z. B. in dem etwas strunkigen, verflochtenen Akanthuslaubwerk unter den Figuren, oder der überreichen, verflochtenen und zerstückelten Eselsrückenarchitektur mit gebogenen Fialen und eingeflochtenem, strunkigem Akanthuslaubwerk, endlich in dem Rundbogen, der die ganze Skulpturengruppe umfaßt und dessen Hohlkehle mit durchbrochener Ornamentik geschmückt ist, allerdings in Heiligenblut mit eingefügten kleinen Figuren, im Schloß Tirol bloß mit Akanthuslaubwerk. Durch diese Rundbogenumrahmung mit dreieckigen, ornamentierten Zwickeln nähert sich der Altar in Schloß Tirol auch wieder dem der Franziskanerkirche in Bozen, von dem er sich aber durch etwas trockeneres, weniger zartes Laubwerk unterscheidet.

Auch dieser aus Bozens Umgebung stammende Altar steht also stilistisch den oben beschriebenen Altären sehr nahe und dürfte wegen seiner nächsten Beziehungen, in ornamentaler Hinsicht, zu dem Altar von Heiligenblut ungefähr gleichzeitig oder vielleicht einige Jahre früher als dieser entstanden sein, an welchem das Baldachinwerk noch krauser und verschlungener, im Faltenwurf, besonders der Madonna, eine Steigerung der bogenförmigen Linienführung wahr-

[1*]) Nach Atz, Kunstgeschichte Tirols, 2. Aufl., 1909, Innsbruck, S. 565 wurde der Altar vor 30 Jahren in Montan erworben und in der Kapelle des Schlosses Tirol aufgestellt. Wahrscheinlich war er nach Atz für die jetzt fast verschwundene Barbarakapelle des Schlosses Feder über Auer bestimmt.

nehmbar ist. Da der Heiligenbluter Altar 1520 vollendet wurde, so dürfte der Altar in der Kapelle des Schlosses Tirol etwa um 1518 entstanden sein.

Eine gewisse Verwandtschaft, die auf die gleiche Herkunft aus einer Bozner Werkstatt hinweisen mag, aber gewiß keine engere Zusammengehörigkeit mit den dem Meister Wolfgang zugeschriebenen Altären beweist, zeigen endlich die beiden Flügelaltäre in St. Nikolaus und St. Magdalena zu Dreikirchen[1*] (Abb. 137) (an einem Saumwege, der vom Ritten bei Bozen nach Villanders und Latzfons führt).

Ersterer Altar zeigt in der Mitte des Schreines die thronende Gestalt des hl. Nikolaus, in feierlicher Haltung, hinter ihm halten zwei Engel einen Teppich:

Abb. 137 Dreikirchen St. Nikolaus, Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 123 Phot. J. Graus)

an den Innenseiten der Flügel sieht man die Relieffiguren des Petrus und Paulus. Nicht nur ihre Gestalten sind für Meister Wolfgang zu breit und plump, sondern auch der eintönige, durch kleinliche Zackenfalten belebte Faltenwurf entspricht nicht seiner Art; am ehesten erinnert nur der hl. Nikolaus einigermaßen an ihn. — Näher stehen dem Meister Wolfgang die Figuren des anderen Altars, in der Magdalenenkirche (Abb. 138). Im Schrein ist die Krönung der knieenden

1*) Vgl. Stiassny, „Wolfgang Aßlinger, Simon von Taisten und der Heiligenbluter Altar" in den Mitteil. der k. k. Z.-K. 1904, Spalte 69, welcher beide Altäre „als bisher übersehene Hauptstücke" aus der „oft genannten Reihe Südtiroler Schnitzaltäre" bezeichnet. - - Graus hat die Altäre näher besprochen im Kirchenschmuck, 1903, S. 117 f. — Siehe auch Atz und Neeb, Der deutsche Anteil der Diözese Trient, 1879. Ferner: Deininger in den Mitteil. der k. k. Z.-K. 1896, S. 109—111.

und die Hände faltenden Maria durch Christus und Gottvater dargestellt, oben schwebt die Taube des hl. Geistes; dahinter sieht man zu beiden Seiten die gewohnten Reliefligiren von Engeln. Die Komposition ist derjenigen im Schrein des Heiligenbluter Altars sehr verwandt, nur daß hier Christus das Szepter mit dem rechten, dort mit dem linken Arm hält, während der rechte, zur Bekrönung Marias ausgestreckte, vorn sichtbar ist. Auch von Gottvater ist in Dreikirchen der rechte, ausgestreckte Arm sichtbar, während in Heiligenblut beide bekrönenden Arme hinter Maria versteckt sind, wodurch hier die Madonna mehr zur Geltung kommt, die ganze Komposition ruhiger, feierlicher wirkt. Auch sind die Köpfe Christi und Gottvaters in Heiligenblut edler, vornehmer, feiner

Abb. 138 Dreikirchen St. Magdalena, Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 123 Phot. J. Graus)

charakterisiert und durchgeführt; ebenso zeigt das Gesicht der Madonna in Dreikirchen zwar einen verwandten Typus mit denen des Meisters Wolfgang, jedoch etwas ins Puppenhafte übertragen, besonders auch durch den gar zu kleinen, zugespitzten Mund.

Es leidet zwar kaum einen Zweifel, daß zwischen beiden Krönungsgruppen und auch zwischen diesen und derjenigen des Altars von Saubach ein engerer, geistiger Zusammenhang besteht, der sich auch in den Gesichtstypen nicht ganz verleugnet, doch dürfte der Altar in Dreikirchen nur von einem Schüler oder Nachahmer des Meisters Wolfgang, nicht aber von diesem selbst sein. Darauf weist auch das etwas kleinliche Geknitter am Gewand der Relieffigur des hl. Antonius an der Innenseite des linken Flügels sowie die gar zu vierschrötige Gestalt des hl. Martin an der anderen Seite hin, obwohl der sinnende Ausdruck des geneigten Kopfes dieses letzteren stark an den Meister selbst erinnert.

Besonders ist es aber auch das ziemlich derbe Stengel- und Laubwerk mit Trauben über den Relieffiguren der Flügel, welches wir an den sichersten Werken des Meisters, an den Altären von Tramin, Pinzon und Bozen (Franziskanerkirche), ebensowenig wie an dem von Saubach finden, wo überall ein viel feineres Gewirr von sich durchschlingenden Stengeln und Blättern wahrzunehmen ist. Eher nähert sich der feiner durchflochtene Baldachin des Kastens am Dreikirchner Altar dem Stil des Meisters.[1*])

[1*]) Freilich kann ich mein Urteil nur auf die Abbildungen stützen, da ich die Altäre zwar gesehen, aber beim Schreiben nicht vor mir hatte. Im Anschluß an die in diesen beiden Abhandlungen geschilderten Skulpturen und Altäre aus Michael Pachers Lebzeiten und aus der nächstfolgenden Zeit nach seinem Tode, die unter seinem Einfluß stehen, dürfte es angezeigt sein, ein Verzeichnis dieser und anderer ähnlicher Werke, in Ausgestaltung des früheren Exkurses III, S. 121 f., der ersten Ausgabe der „Brixner Malerschulen usw." vom Jahre 1891, an dieser Stelle folgen zu lassen.

X.

Verzeichnis der bedeutenderen Flügelaltäre Südtirols vom Anfang des 15. bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts

I. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts

(Gotischer Idealstil)

1. Flügelaltar der Pfarrkirche in Deutschnovn am Schlern. Überreste des Hauptaltars: Vier figurenreiche Reliefs: Geburt Christi, Beschneidung, Anbetung der Könige, Tod Marias. Anf. 15. Jahrhundert.

Atz, Kunstgeschichte Tirols, 2. Aufl., 1909, S. 564, Abb. S. 554 (Fig. 590).

2. Flügelaltar der Pfarrkirche von Tschengels (Vintschgau). Erste Hälfte 15. Jahrh. noch gotischer Idealstil. Einziger Überrest: die schöne Gruppe der Krönung Marias in großen Figuren. Jetzt im Nürnberger German. Museum.

Müntzenberger-Beißel, II. (Abb.). — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 583.

3. Flügelaltar in St. Martin, Primiero (Fleimstal), 15. Jahrh. Im Schrein Schnitzbild: Krönung Marias durch Gottvater und Christus. Ihr Mantel von zwei Engeln getragen. Im Hintergrund halten drei Engel einen Teppich. Faltenwurf sehr bauschig und knittrig. Zu beiden Seiten im Schrein je zwei frei herausgearbeitete Gruppen übereinander: Links oben: Verkündigung, unten Geburt Christi (das Kind auf dem Mantel der Mutter, wie bei M. Pacher), rechts oben: Heimsuchung, unten Beschneidung. Streng architektonisch. Baldachin über den einzelnen Figuren und Gruppen. An den Innenseiten der Flügel Reliefs: Oben ritterliche Heilige, unten hl. Jungfrauen. An der Rückseite: 48. (Schmölzer möchte aus diesen beiden erhaltenen Ziffern auf das Datum 1448 schließen, wahrscheinlicher ist aber, daß vorn eine 1, hinten eine unbekannte Ziffer erloschen ist, wonach das Datum auf die 80er Jahre des 15. Jahrh. verwiese: 148..) Soll verwandt mit dem Altar in Deutschnovn sein.

Schmölzer, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1900, S. 72. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 572.

4. Flügelaltar in St. Andreas zu Siror (bei Primiero). Im Schrein Schnitzbilder: Maria zwischen den Hl. Andreas und Lukanus. Innenseite der Flügel: Reliefs des hl. Johannes Ev. und eines anderen Heiligen. Im Sarg: Christus mit der Weltkugel zwischen den Aposteln. Baldachin noch streng architektonisch. Dem vorigen Altar verwandt, handwerksmäßiger.

Schmölzer, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1900, S. 73. — Atz, o. c., 1909, S. 572.

5. Flügelaltar in St. Sigmund und Jakob, Pustertal. Erste Hälfte 15. Jahrhunderts. Gotischer Idealstil der Figuren. Baldachin und Sockel noch architektonisch streng. Bögen mit Krabben, Maßwerk, ohne Laubornament. Im

Schrein auf getrennten Postamenten, ebenfalls mit Maßwerkschmuck und unter Baldachinen, Schnitzfiguren: Die thronende Maria mit dem Kind, gekrönt, zwischen den Heiligen Sigismund und Jakob. Im Sarg hinter bogentragenden Säulchen Schnitzfiguren: Anbetung der Könige. Die Flügel des Schreines und Sarges mit Gemälden aus dem Marienleben, nach Stiassny von demselben Meister (?), wie das um 1418 entstandene Jauffenbergsche Votivbild in Neustift (Abb. auf Blatt I meiner „Alttirolischen Kunstwerke", 1902), das ebenfalls aus dieser Kirche stammen soll.

Paukert, Altäre usw., II. Bl. 5—8. — J. Graus, Von Tirols altgotischen Flügelaltären (Kirchenschmuck, 1903, S. 71 [Abb.] u. S. 76). — R. Stiassny, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1905, Sp. 71—72.

II. Flügelaltäre des Michael Pacher

1. Flügelaltar in Schloß Ried bei Bozen. Angeblich mit der Inschrift: Micha . . Pac . er 1465. Bei Prof. Klein, Wien. (Ob jetzt noch?) An ihn verkauft durch Antiquar Überbacher von Bozen. Bildtafel: Christus mit den Leidenswerkzeugen, zwei Heilige und der Stifter.

Atz, Kunstgesch. Tirols, I. Aufl., S. 334.

2. Flügelaltar für das Zisterzienserkloster Salem am Bodensee. Angebliche Inschrift an einem Flügel: „Anno do. MCCCCLXV (1465) tabula haec structa est per Magistrum Michaelem Pacher de Brunnecken".

Mone, Bildende Künste in Baden. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 531.

3. Flügelaltar in der Pfarrkirche von Gries (Bozen). 1471—75.

Vgl. Abh. VII in diesem Bande, S. 261 ff.

4. Flügelaltar in St. Wolfgang am Attersee. 1477—81.

(Vgl. oben S. 20 f. und S. 262 ff.)

5. Flügelaltar des hl. Michael in der Pfarrkirche zu Bozen. 1481—84. (Der „Rotenpurchersche Altar".) 1687 durch einen Stuckaltar ersetzt und verschwunden.

(Vgl. A. Sporenberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen, S. 28.)

6. Flügelaltar der Kirchenväter in der Allerheiligenkapelle des Domes von Brixen. 1489—90. (Nur gemalt.)

(Vgl. Strompen, Rep. f. K., 1895. — Ferner oben: Die Brixner Malerschulen usw., S. 42 ff. und „Michael Pacher", Abh. XII.)

7. Flügelaltar der Franziskanerkirche in Salzburg (1495—98). Nicht mehr, bis auf vermutliche Skulpturenreste, erhalten.

(Vgl. oben: Abh. VII, S. 268 ff.)

8. Flügelaltar aus der Gegend von Bruneck. (Jetzt im Diözesanmuseum, Brixen.) Schnitzfiguren der Heiligen Petrus, Hieronymus und Stephan. Flügel bemalt. „Vielleicht Pacherisch" (?).

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 545.

III. Flügelaltäre der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil unter Einfluß M. Pachers und seiner Schule

1. Flügelaltar in der Kirche von Melaun bei Brixen. Datiert 1482.

(Vgl. oben S. 272 ff.)

2. Flügelaltar in der Kirche von Klerant bei Brixen. Datiert 1484.

(Vgl. oben S. 273 ff.)

3. Flügelaltar in der Nikolauskirche von Tisenz bei Kastelruth von 1480.

(Paukert II, S. 22—24. — Vgl. oben S. 274 ff.)

4. Flügelaltar in der Franziskanerkirche zu Brixen. Im Schrein Geburt Christi. Maria mit weit vorgebreitetem Mantel. (Nach Pacherscher Art.) Anbetende Engel, Joseph hinten. Der Baldachin noch streng architektonisch, mit drei schwach geschweiften Spitzbogen, darüber Gittermaßwerk.

Paukert, Altäre usw. in Tirol. Seemann, Leipzig 1895. I, Blatt 1 u. 2. — Müntzenberger-Beißel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre in Deutschland. Frankfurt a. M. 1895—1905. Textband II, S. 113. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 544.

5. Flügelaltar in der Apostelkirche in Klausen. Erbaut um 1471. Vom Altar nur noch eine Hochreliefgruppe in Holz geschnitzt, Sendung des Heiligen Geistes (Maria knieend zwischen den zwölf Aposteln), erhalten. Realistisch. ausdrucksvoll.

A. Pernthaler, Kunstfreund 1905, S. 108 (Abb.). — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 550.

6. Flügelaltar in der Pfarrkirche von Völs am Schlern. Von 1488. Auf der Rückseite: „Das werk hat gemacht nartzis bildschnitzer, zu botzn da ist folenth am Sambstag nach sad (= Sanct.) Jacobi tag MCCCCLXXXVIII. jar". (Abb. 139.)

Kunstfr. 1903. — Atz, 2. Aufl., S. 553 f.

7. Flügelaltar in St. Jakob, südlich von Bozen. 15. Jahrh. Schrein mit strengem Maßwerk der Baldachine, ähnlich dem zu Tisenz. Auch an den Sockeln der Figuren Blendmaßwerk wie dort. Die Mittelfigur fehlt (bei Paukert ist eine stehende Madonna abgebildet). Zu beiden Seiten stehen die Hl. Jakob und Barbara. An den Innenseiten der Flügel: Reliefs des hl. Sebastian (bekleidet) und eines hl. Ritters mit Schild, Spieß und Baumstamm. Außenseiten der Flügel: Vier Passionsbilder.

Paukert, Altäre II, S. 27, 29. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 564.

8. Flügelaltar in der Liebfrauenkirche zu Aufkirchen im Pustertal. Davon nur eine Holzgruppe erhalten: Trauer um Christus. (Höhe 1,25 m, Breite 0,90 m.) Die Kirche wurde 1475 geweiht, kurz nachher mag diese Skulptur entstanden sein. Ausdrucksvoll, eckiger Faltenwurf, stark realistisch.

Mitteil. der k. k. Z.-K. 1878, S. XCVI. — Müntzenberger und Beißel, II, S. 121. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, 537—38, Abb. S. 525 Fig. 565.

9. Flügelaltar in St. Valentino zu Vezzano (bei Trient). Ursprünglich in der Annenkirche zu Sopramonte. Im Schrein (Höhe 1,33 m, Breite 1,10 m) Schnitzfiguren: Krönung Marias (in Vorderansicht) durch Gottvater und Christus. Zwei Engel halten ihre Schleppe. Seitwärts stehen links der hl. Vigilius, vor welchem der Stifter, der Trientiner Dompropst Ulrich Kneusel († 1500) kniet, der im Jahre 1497 die Annenkirche in Sopramonte wiederherstellte; rechts die heilige Helena. An den Innenseiten der Flügel stehende Relieffiguren: Links der hl. Rochus und ein Heiliger mit Schwert, rechts die Hl. Agatha und Agnes. Die Baldachine noch architektonisch streng: Verflochtene Eselsrücken kräftiger Bildung. Darüber und dazwischen gegittertes Maßwerk. An den Außenseiten der Flügel: Gemälde der Verkündigung. Pacherscher Einfluß.

Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 189, Abb. — Catalogo illustrato della mostra di arte Sacra. Trento 1905, Nr. 154 u. Abb. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 570.

10. Flügelaltar in St. Lucia bei Comasine. Im Schrein mit spätgotischem Maßwerk die Schnitzfiguren der Madonna mit dem Kind zwischen dem hl. Rochus und St. Lucia. Auf den Innenseiten der Flügel in Relief: Die Hl. Antonius, Abt, und Antonius von Padua? Figuren stark ausgebogen, Gewänder schwungvoll, am Boden stark knittrig. „Dieser Meister nähert sich den Fortsetzern der Richtung Pachers in der Bozner Schule." „Dahin gehören auch die Statuen am Hochaltar von Cogolo, die Hl. Philipp und Jakob."

Schmölzer, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1898, S. 54. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 569.

11. Flügelaltar in S. Maria di Campiglio. Ende 15. Jahrh. (Die Kirche ist neu gebaut.) Aufsatz und Baldachine streng architektonisch. Im Schrein Schnitzbilder: Maria thronend, dem Kinde einen Apfel reichend, zwischen den Hl. Barbara und Katharina. Die Brustbilder Christi und der zwölf

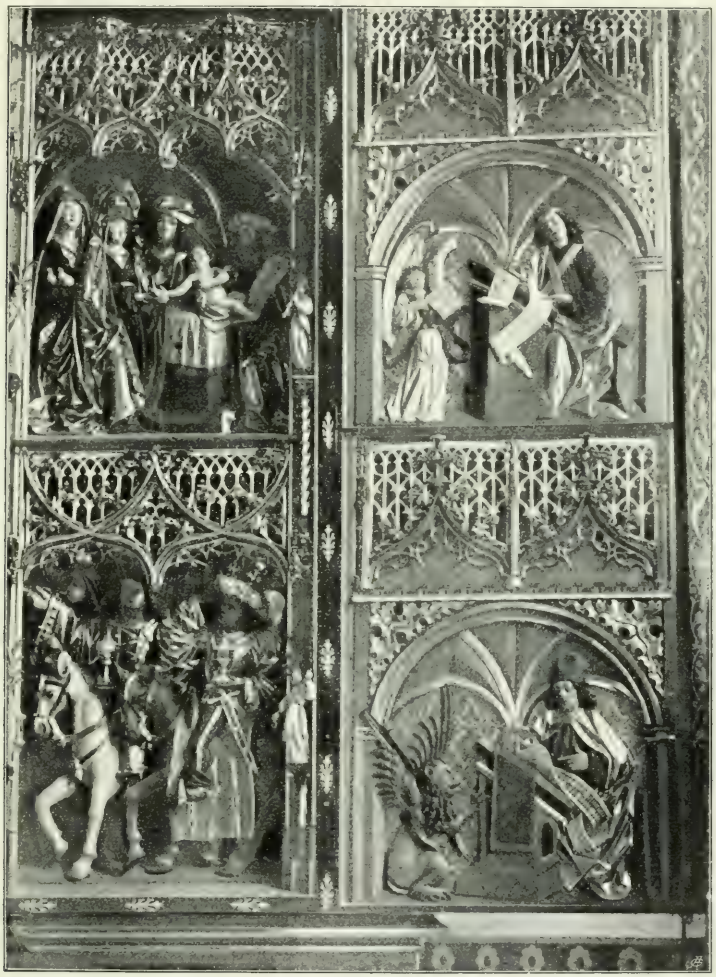


Abb. 139 Völs am Schlern Alter Hochaltar Rechte Seite des Schreins und rechter Flügel (Kirchenschmuck 1903, S. 161 Phot. J. Graus)

Apostel an der Predella „verraten (nach Schmölzer) direkten Einfluß Pachers". An den Innenseiten der Flügel vier Gemälde: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung. Auf der Außenseite der Flügel die vier Kirchenväter. Hinten eingekratzt: 1492.

Nach Atz an die Bozner Schule unter Einfluß Pachers erinnernd.
Mitt. d. k. k. Z.-K. 1890, S. 205; 1898, S. 56.
Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 570.

12. Flügelaltar in St. Korbinian bei Aßling (Pustertal). Rechter Seitenaltar von 1498. (Aufschrift an der Rückseite.) Baldachine architektonisch, mit geschweiften Bögen und gegittertem Maßwerk. Im Kasten Bischofsstatue (der hl. Korbinian?). (Nach Walchegger nicht die ursprüngliche.) An den feststehenden Flügeln Gemälde der Heiligen Petrus und Paulus. Darüber als Aufsatz ein zweiter Altar. Mittelstück: Gemälde der hl. Magdalena, vollständig behaart, von Engeln zum Himmel getragen. An den Flügeln: Bilder aus dem Leben dieser Heiligen. Außerdem in der Kirche Gemälde desselben Stiles, welcher Pachersche Schule aufweist, die vielleicht zu diesen Altären gehörten. An der Südwand der Kirche: Zwei Tafeln der Hl. Dorothea und Barbara. An der Nordwand: Breitbild mit Szenen aus der Legende des hl. Korbinian. (Richtung des Fr. Pacher.)

J. Walchegger (St. Korbinian im Pustertal), Kunstfreund 1893, S. 6—8, 13—14. — Müntzenberger II, S. 121. — Paukert, Altäre II, Blatt 9—13. — R. Stiassny, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1905, Sp. 70 f. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 539—40.

13. Ebendort, der linke Seitenaltar, gleichfalls mit zwei Flügelkästen übereinander. (Nach Walchegger nicht einheitlich, zusammengestellt.) Der obere Flügelaltar gemalt, Mittelbild: Kreuzigung, Seitenbilder vier Passionsszenen. Kurze, gedrungene Figuren, nach W. vermutlich das älteste Stück im Kirchlein. Der untere Altar mit Mittelschrein, darin eine schlechte Statue, der hl. Florian aus späterer Zeit. An zwei Seitentafeln: hl. Laurentius und hl. Helena (?) gemalt. An den Flügeln: Szenen aus der Geschichte des hl. Cyprian und der hl. Justina. (Wahrscheinlich aus dem nahen Justinakirchlein.) Nach W. mit den Bildern des Katharinenaltars in Neustift verwandt, vielleicht kurz nach der Weihe der Kirche ausgeführt (1468). (Der Katharinenaltar stammt von 1464.) Vgl. oben S. 249 ff.

IV. Flügelaltäre der Bozner Schule vom ersten Viertel des 16. Jahrhunderts unter Einfluß M. Pachers

A. Wolfgang Aßlinger, Werkstatt und Verwandtes.

1. Flügelaltar in der Franziskanerkirche zu Bozen. (Marienkapelle, bez. angeblich 1500.)

(Paukert I, Bl. 18—24. Vgl. oben S. 280 ff.)

2. Flügelaltar in der Stephanskirche zu Pinzon, ober Neumarkt.

(Vgl. S. 283 ff.)

3. Flügelaltar in der Pfarrkirche von Tramin (jetzt Nationalmuseum, München).

(Vgl. S. 277 ff.)

4. Flügelaltar in der Pfarrkirche in Heiligenblut (Kärnten).

(Vgl. S. 289 ff.)

5. Flügelaltar in der St. Vigiliuskirche bei Seis.

(Vgl. S. 287, Anm. [1])

6. Hochaltar der Kirche zum hl. Albuin und Ingenium in Saubach, von 1514.

(Paukert I, Bl. 3—6. Vgl. 301 ff.)

7. Flügelaltar in St. Valentin, Vilnöß.

(Vgl. S. 303 ff.)

8. Flügelaltar in St. Jakob, Vilnöß. 1517.

(Vgl. Abb. 140.)

9. Flügelaltar in der Kapelle des Schlosses Tirol.
(Vgl. S. 305 ff.)

10. Flügelaltar in der Nikolauskirche, Dreikirchen.
(Vgl. S. 307 ff.)

11. Flügelaltar in der Magdalenenkirche, Dreikirchen.
(Vgl. S. 308 ff.)

12. Flügelaltar der Pfarrkirche in Kaltern. Nur noch einzelne Figuren erhalten. Eine Maria von der Geburt Christi, bei J. A. Zallinger auf Windeck. Eine Miserikordia (Fachschule Bozen). Ein Stephanus (Bildhauer Gallmetz, Bozen). Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 564. —

Abb. 140 Vilnöß St. Jakob Flügelaltar
(Kirchenschmuck 1903, S. 105 Phot. J. Graus)

13. Flügelaltar in St. Johann im Dorf bei Bozen. Außen Gemälde der Verkündigung, mit sehr knittrigem Faltenwurf, bräunlichem Ton. Im rundbogig abgeschlossenen Schrein mit reich verflochtener Baldachinornamentik, Maria und beide Johannes, reicher Aufsatz mit Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Pachersche Schule, Anfang 16. Jahrhundert. Am linken Seitenflügel Salome und Anna selbdritt, rechts der hl. Vitus als Ritter mit dem Kessel, als seinem Marterwerkzeug, und der hl. Oswald als König, in Relief. Köpfe der Frauen breit. Die Schnitzereien erinnern an die Werkstatt des Meisters vom Altar der Franziskanerkirche in Bozen. An der Predella: Halbbilder der Hl. Barbara und Katharina, zwischen ihnen erhöht, das Haupt des Täufers.

Aus der ersten Auflage meiner Brixner Malerschulen, Exkurs III, S. 122. — Müntzenberger u. Beißel II, S. 114. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 561. — Paukert, Altäre I, Bl. 25—28.

B. Jörg Arzt oder Arzter und Verwandtes.

1. Flügelaltar in St. Giuliana bei Vigo im Fassatal. Bez. 1517. Georg Arzt (von Bozen).

Großer Schrein mit großen Figuren. Gesamthöhe über 5 m. (Abb. 141.)

Schrein, Höhe 2,40 m, Breite 1,85 m.

Gesamtbreite bei ausgespannten Flügeln: 3,70 m.

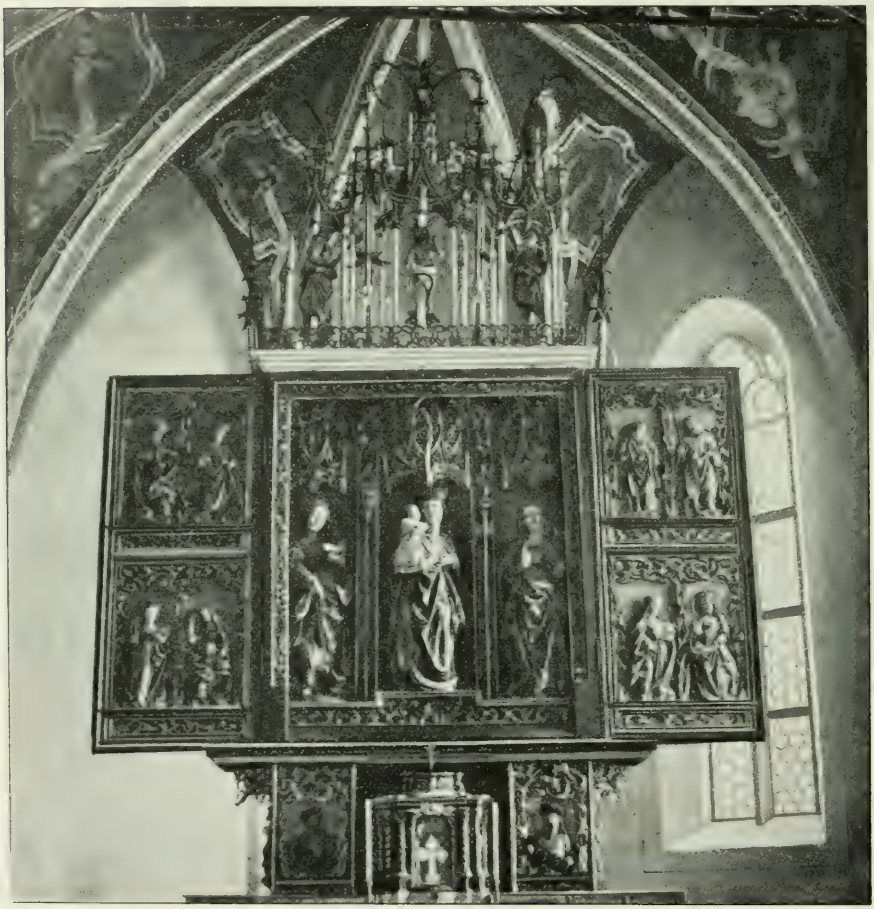


Abb. 141 Vigo di Fassa Flügelaltar des Georg Arzter 1517 Gesamtansicht mit Aufsatz (Ferd.-Zeitschr. 1899)

Im Schrein die Schnitzfiguren der Madonna zwischen der hl. Juliana und Margarete: die Figuren sind durch Pfeiler getrennt. (Abb. 142.)

An den Innenseiten der Flügel: Auf jeder Seite in zwei Reihen übereinander je zwei Heilige (acht im ganzen). Oben links die Hl. Erasmus und Vitus, unten links die Hl. Katharina und Martha; oben rechts die Hl. Stephanus und Laurentius, unten rechts die Hl. Agnes und Ursula.

Am Sarg (Predella) ist die Mittelnische leer und durch ein barockes Ziborium verdeckt. An den Flügeln in Relief: Zwei Brustbilder von Propheten, der eine mit Barett, der andere mit Turban. An den Seitenwänden der Predella auf Konsolen zwei Heiligenfiguren.

An den Außenseiten der Flügel gut gezeichnete, aber sehr verdorbene Gemälde, an schwäbischen Einfluß gemahnend: Christus auf dem Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung.

An der Rückseite des Kastens schöne gotische Ornamentverschlingungen, dunkel- und hellgrün mit weißen Lichtern, oben in der Mitte Wappen mit Steinbock.

An der Rückseite des Sarges: Veronikas Schweißtuch und Ornamente, grün in grün.

Im Aufsatz: Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes.

Inschrift oben: Anno in carnationis dni millesimo quingentesimo et decimo septimo tempore reverendissimi in Xro patris et Dni Dni Christoferi de Schrofenstein episcopi Brixinensis dni.

Inschrift unten am Kasten: Johs Geiger veri pastoris completum est hoc opus per magistrum Georgium Arzt de Buzano nono die mensis Augusti.

Die Figuren im Schrein haben vollwangige, walzenförmige Gesichter mit spitzem Kinn und kleinem Mund, runde Stirne, halbniedergeschlagene Augen bei sanfter Neigung des Kopfes und sanftem Ausdruck.

Abb. 142 Vigo di Fassa Flügelaltar des Georg Arzt von Bozen 1517 (Kirchenschmuck 1903, S. 175)

Der Faltenwurf ist noch knittrig-bauschig. Reiche, spätgotische Baldachine mit geschweiften, sich durchschneidenden Giebeln und gebogenen Fialen in Rot, Blau und Gold gefaßt schweben über ihren Häuptern. Die den Kasten einrahmende Hohlkehle ist mit durchbrochenem Laubwerk gefüllt, am unteren Rand sind verflochtene Akanthusranken.

Die Reliefigurен an den Innenseiten der Flügel haben gedrungene Verhältnisse, ihre anmutigen Köpfe sind geneigt. Im Faltenwurf mischen sich knittrige und geschweifte Motive. Beliebt sind bauschige, vor die Beine sich werfende Mantelenden.

die schon etwas manieriert erscheinen. Zwischen und über den Figuren ist durchbrochenes Laubwerk, am Sockel durchbrochenes Akanthusrankenwerk angebracht.

Georg Arzter, der Urheber dieses Altars, stand, wie sich aus obigen Andeutungen und aus den vorstehenden Abbildungen ergibt, dem gleichzeitig mit ihm in Bozen tätigen Wolfgang Aßlinger im Stil sehr nahe, dessen äußerste, zu beginnendem Manierismus neigende Entwicklungsstufe er vertrat. Über sein Leben sind verschiedene Daten bekannt, welche sich von 1494 bis 1520 erstrecken.

Eigene Reisenotizen von 1894. — Ferdin.-Zeitschr. 1899 (K. Fischnaler). — Mitt. d. k. k. Z.-K. (H. Schmölzer) 1900, S. 13 f. — Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 172 f., Abb. 174.

Von demselben Georg Arzt oder Arzter ist, dem Stil nach zu urteilen, meiner Ansicht nach, auch der

2. Südliche (rechtsseitige) Flügelaltar in der St. Ingenuinkirche zu Saubach. Bezeichnete Jahreszahl 1514.

Im Schrein stehen, ohne Trennungsglieder, die Schnitzfiguren der Madonna auf der Mondsichel, zu ihren Seiten die Hl. Barbara und Margarete.

Über den Figuren ein Baldachin durchflochtener Eselsrücken mit etwas derbem, gotischem Akanthuslaub. Während dieser keine schlagende Verwandtschaft mit dem des Altares in St. Giuliana zeigt, so tritt eine solche um so mehr in der Form der beiderseitigen Frauenköpfe, in dem länglichen, fast zylindrischen Gesichtsoval, im kleinen Mund, in den dünnen Hälsen, der etwas unsicheren Stellung der kurzen Figuren und im Faltenwurf hervor.

An den Innenseiten der Flügel des Altars in Saubach sind in Relief die Hl. Rochus und Sebastian (Pestpatrone) dargestellt.

Im Sarg: Schnitzgruppe der Anna selbdritt (nach Graus ziemlich genau die Komposition H. Holbeins d. Ä. in der Augsburger Galerie von 1512 wiederholend).

An den Innenseiten der Predellaflügel: die Reliefs der Hl. Wolfgang und Ulrich (ziemlich breit).

Im durchbrochenen Aufsatz: der hl. Nikolaus zwischen zwei anderen Figuren.

An den Außenseiten der Schreinflügel: Die Hl. Nikolaus und Martin (gemalt).

An den Außenseiten der Sargflügel: Die hl. Katharina und andere Heilige.

Paukert I. Bl. 1. — Kunstfreund 1896, S. 48. — Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 140, Abb. S. 147. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 552.

3. Flügelaltar in der St. Nikolauskirche in Unterrain (Unteretsch). (Stark restauriert.)

Schrein über 2 m hoch, mit den Statuen der thronenden Maria, welcher zwei Engel die Krone aufsetzen, auf erhöhtem Sockel, zwischen dem jugendlichen Johannes B. und dem hl. Gregor. Rundbogeneinrahmung, Baldachine noch architektonisch.

An den Figurensockeln: Blumengerank.

An den Innenseiten der Flügel: Reliefiguren der Hl. Katharina und Barbara. Darüber Laubwerk mit Sonnenblumen. (Ob alt?)

Im Sarg: Anbetung der Könige, Schnitzfiguren. In der Komposition M. Pachers Anbetung des Grieser Altars verwandt.

Die ovalen Köpfe der Frauen und das mehr Architektonische, sowie das in spätgotischem Stil gehaltene Baldachinwerk im Kasten gemahnen nach J. Graus an Jörg Arzts Altar in St. Giuliana zu Vigo im Fassatal, doch kommen in Unterrain neben den knittrigen auch schon mehr geschweifte Parallelfalten im Gewand vor.

J. Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 193—195. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 563. — Müntzenberger u. Beißel II, S. 115. — Paukert, Altäre II, Bl. 30—32.

C. Andere Flügelaltäre der Bozner Schule des 16. Jahrhunderts unter Pacherschen Nachwirkungen

1. Flügelaltar in St. Peter, Völs.

Im Schrein Petrus als Papst mit Tiara und Patriarchenkreuz zwischen beiden Johannes.

An den Flügeln Reliefs von Jakob und Andreas.

Im Sarg: Anna selbdritt, Halbfiguren.

Auf einem Schreinflügel: 1510 und die Buchstabengruppe $\frac{T|P}{S|M}$. *(Silvester Müller?)

Eigene Aufzeichnungen, Atz, Kunstgesch. Tirols, II. Aufl., S. 555.

2. Flügelaltar in Untervöls, Petersbichl oberhalb Blumau.

Außenseiten, Gemälde der Verkündigung, sehr schön, Köpfe ausdrucksvoll, weich modelliert; bräunliche Schatten.

Auf dem rechten Flügel, bei Maria, findet sich das (ligierte) Monogramm AWR mit einer Krone und der Jahreszahl MDX darüber. Auf der Vase mit Lilien neben Maria steht abermals: 1510.

Im Schrein ist die Madonna zwischen den beiden Johannes, ebenfalls gemalt.

An den Innenseiten der Flügel: Die Hl. Andreas und Paulus, gleichfalls gemalt.

Die Rückseite des Schreines ist mit gotischen Ornamenten, grün in grün mit weißen Lichtern geschmückt, darunter an der Rückseite des Sarges: Das Schweißtuch der hl. Veronika.

Die Gemälde gemahnen in der Auffassung einigermaßen an die große Verkündigung im Ferdinandeum, Innsbruck (Kat. 1899 Nr. 28, 29), doch ist am Altar von Untervöls der Faltenwurf schon geschmeidiger.

(Aus meinem Exkurs III der Brixner Malerschulen, 1891.)

3. Flügelaltar in der Bartholomäuskirche zu Teis bei Vilnöß. Am Portal der Kirche: 1489.

Der Altar datiert vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

Im Kasten: Maria thronend zwischen den Hl. Bartholomäus und Florian.

Auf den Flügeln, innen: Reliefs der Hl. Andreas und Sebastian;
außen: die Hl. Christoph und Georg (Gemälde).

Ornamentik: „Strauchartig verschlungenes, mageres Rankenwerk".

Aufsatz neu. — Das Ganze übermalt.

Kunstfreund 1900, S. 22.

4. Flügelaltar in der Pfarrkirche (Marienkirche) von Mölten.

Erhalten zwei Schnitzgruppen: Krönung und Tod Marias. 16. Jahrh. (Letzterer jetzt in der Annenkirche.) Anscheinend von verschiedenen Händen.

Kunstfreund 1905, S. 97. (Dr. F. Innerhofer. Mit Abb.) — Atz, Kunstgesch. Tirols, II. Aufl., S. 579.

5. Flügelaltar von St. Florian bei Neumarkt.

Restauriert, bei Herrn Franz von Zallinger (Stillendorf).

Atz, Kunstgesch. Tirols, I. Aufl., S. 333.

6. Flügelaltar rechts in St. Martin in Campill bei Bozen. 16. Jahrh.

Gemälde an der Außenseite der Flügel: Die Hl. Christoph und Georg. Bräunlicher Fleischton. Knittriger Faltenwurf. Pacherscher Einfluß.

Im Schrein in Holz geschnitzte Figuren: Die Hl. Nikolaus, Wunibald (mit Maurerkelle) und Leonhard. An den Innenseiten der Flügel: Anna

selbdritt und die hl. Elisabeth, in Relief. Kräftige Figuren mit knittrigem Faltenwurf, guten Köpfen.

Im Sarg: Die hl. Familie, ziemlich roh.

Oben: Ecce homo und zwei Engel, roh.

(Aus meinem Exkurs III der Brixner Malerschulen, 1891.)

7. Flügelaltar links in St. Martin in Campill bei Bozen. 16. Jahrh.

An den Außenseiten der Flügel, übermalt: Die Hl. Katharina und Barbara.

Im Schrein: Maria, der hl. Gregor und ein dritter, gekrönter Heiliger.

An den Innenseiten der Flügel, in Relief: Die Hl. Ulrich (mit Fisch) und Stephan als Diakon, Steine tragend. Kräftige Gestalten. Pacherscher Einfluß.

Im Sarg: Pietà.

Oben, im Aufsatz: Christus am Kreuz, Maria, Johannes.

Aus meinem Exkurs 1891. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 562.

8. Flügelaltar in Dambel, Nonsberg, 16. Jahrhundert.

Im Schrein Schnitzfiguren: die thronende Madonna zwischen den hl. Nikolaus und Vigilius, an den Innenseiten der Flügel die Hl. Katharina und Barbara in Relief.

Die Mittelbaldachine zeigen über Stichbögen geschweifte Giebel mit Krabben und Kreuzblumen, über den Figuren der Flügel wölben sich durchbrochene Laubdächer auf schlanken Säulen.

An den Schmalseiten des Schreines stehen auf den Kapitälen schlanker Säulchen die Freifiguren der Hl. Georg und Florian unter verästelten Baldachinen. (Nach Pacherschem Vorbild.)

Im Schrein der Predella (Sarg) zeigen sich in Rundbögen die geschnitzten Brustbilder des segnenden Christus unter seinen Jüngern, welche an den Innenseiten der Sargflügel in Relief ihre Fortsetzung finden.

Am dreiteiligen, reich durchbrochenen Aufsatz ein Ecce homo zwischen Maria und Johannes.

An den Außenseiten der Flügel vier Gemälde aus dem Marienleben, an der Rückseite des Schreines Christus im Grab mit Johannes und Maria. Auf dem Grab die Jahreszahl 1520. Darunter das Schweißtuch, von Petrus und Paulus gehalten.

Atz, Kunstfreund 1894, S. 30. — Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 186 f. (Abb. S. 191, 193). — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 568.

D. Flügelaltäre der Bozner Schule mit Renaissanceanfängen unter oberdeutschen und italienischen Einflüssen.

1. Flügelaltar in der Pfarrkirche von Söll, oberhalb Tramin. Einer der schönsten Flügelaltäre der Bozner Gegend, leider arg vernachlässigt und teilweise verstümmelt.

Derselbe trägt auf der Rückseite die Bezeichnung:

1521

C. R.

An der Außenseite der Flügel ist links der hl. Georg, mit Porträtzügen, gepanzert mit reicher Vergoldung, goldenem Mantel und breitkrämpigem Federhut, die Kreuzfahne haltend, dargestellt. Im Hintergrund eine Kriegergruppe mit langen Spießen und Landschaft. Rechts sieht man einen prächtigen alten Mann, mit grauem Vollbart, gebogener Nase, Turban und goldenem Szepter, die linke Hand zum Sprechen erhebend, in prachtvoller Kleidung, mit langem Mantel, ab-

wechselnd rot und weiß gestreift. Auf einem Pfeiler neben ihm steht eine goldene Figur, im Hintergrund sieht man Ruinen und andere Figuren.

In diesen Gemälden tritt entschieden die Richtung der oberdeutschen Malerei der besten Zeit, unter dem Einfluß Dürers, hervor. Die Zeichnung ist trefflich, das Kolorit warm, das Fleisch gut modelliert, mit lichten braunen Schatten.

Nicht minder trefflich sind an der Rückseite des Schreines die Figuren Adams und Evas zwischen grün in grün gehaltenen Ornamenten, in denen der Übergang zur Renaissance hervortritt.

An den Innenseiten der Flügel ist in Relief geschnitzt die Verkündigung in kräftigen, breiten Gestalten dargestellt, umgeben von einer schönen geschnitzten Renaissanceeinrahmung mit gotischen Motiven, schlanken Säulchen, aus denen Blumen sprießen, die in Dürerschem Geiste gehalten sind.

Besonders schön ist die Renaissanceeinrahmung der Mitteltafel, freistehende Säulchen tragen ein reiches Gebälk, darüber erhebt sich eine halbrunde Lünette, mit Delphinen in Relief an der Leibung, während das Bogenfeld von prachtvollem durchbrochenem Renaissancerankenwerk ausgefüllt ist, in welchem der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes steht. Auch der Sockel zeigt hübsche Renaissancefüllungen.

Im Schrein standen ehemals die Schnitzfiguren der Hl. Sebastian, Moritz und Florian, jetzt ist derselbe durch ein elendes Produkt der modernen Heiligenmalerei Tirols ausgefüllt.[1*])

Zu diesem Flügelaltar gehört auch noch ein Schrank für Kirchengeräte, welcher hinter demselben an der Chorwand steht. Auf der Vorderseite der Türflügel ist der hl. Michael, mit schönen Zügen, langen blonden Locken, mit langem Schwert, in rotem Mantel, zu seinen Füßen Verdammte, sowie ein bärtiger Heiliger in dunkelrotem Mantel, mit Kreuzfähnchen (Johannes der Täufer?) dargestellt.

An den Innenseiten der Türflügel sind die lieblichen Gestalten der Hl. Barbara und Katharina gemalt.

Die Seiten des Schrankes sind mit spätgotischen Ornamenten, grünem Laub mit blauen und roten Blumen auf weißem Grund geschmückt.

Obwohl in diesen Malereien oberdeutscher Einfluß also deutlich hervortritt, so weist andererseits doch eine gewisse Milde und Süßigkeit der weiblichen Köpfe, sowie eine überraschende Eleganz der Zeichnung darauf hin, daß der Maler südliche Einflüsse erfahren hat und also doch vielleicht ein Südtiroler sein dürfte.

Aus meinem Exkurs III, Die Brixner Malerschulen, 1891.

2. Flügelaltar in St. Daniel ober Auer bei Bozen. Bezeichnet 1525. Dieses Datum ist deshalb besonders interessant, weil auch dieser Altar schon Renaissanceformen zeigt. (Höhe 1,80 m, Breite 1,15 m.)

An der Außenseite der Flügel sind verschiedene Märtyrerszenen, sowie Daniel in der Löwengrube dargestellt.

Im Schrein sind in guter Holzschnitzerei die Madonna, umgeben von zwei Heiligen in höfischem Gewand (den Hl. Daniel und Gervasius?), mit breiten Baretten; an den Innenseiten der Flügel in Relief die Hl. Petrus und Paulus dargestellt. In dem Aufsatz mit durchbrochener Ornamentik ist wieder der Gekreuzigte, zwischen Johannes und Maria, zu sehen.

Im Sarg ist die Pietà zwischen den Hl. Katharina und Barbara in Relief, an den Innenseiten der Sargflügel sieht man flott gemalte Engel, an den

[1*]) Seitdem dies (im Jahre 1891) geschrieben ist, wurden die 1 m hohen Schnitzfiguren mit reichem Lockenschmuck und feingeschnittenen Zügen wieder in den Schrein zurückversetzt. — Vgl. Kunstfreund 1898, S. 54.

Außenseiten, ebenfalls gemalt, links die hl. Helena, rechts die hl. Dorothea mit dem Christkind, welches ihr aus einem Korbe Blumen reicht.

An dem Sockel, worauf das Kind sitzt, findet sich die erwähnte Jahreszahl.

(Aus dem Exkurs III, 1891). Vgl. J. Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 179. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 566.

3. Flügelaltar in Unterfenberg. 16. Jahrhundert.

Im Schrein: Schnitzfiguren der Hl. Leonhard, Oswald?, Georg. Angeblich, nach Atz, von demselben Bildhauer, wie die Skulpturen des Altars von Söll bei Tramin von 1521.

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 564.

4. Flügelaltar der hl. Kreuzkirche, Ritten. Aus der Michaelskirche in Villanders. 16. Jahrhundert.

Im Schrein Statue der Maria mit dem Kind (letzteres neu). Dahinter Engel mit Teppich.

„Weicher Faltenwurf, ital. Einfluß", nach Atz.

Innenseite der Flügel: Relief der Verkündigung (restauriert).

Außenseiten neu bemalt.

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 563.

V. Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts aus Meran und dem Vintschgau

(Begegnung Bozner-Pacherscher und Schwäbischer Einflüsse. — An den Vintschgauer Altären hielt sich das architektonische Maßwerk länger als in Bozen)

1. Flügelaltar in der Martinskirche Göflan (Vintschgau). Linksseitiger Altar.

Im Schrein die Schnitzfiguren des hl. Ulrich in der Mitte, zwischen dem Täufer und einer Heiligen.

An den Innenseiten der Flügel vier Reliefs aus der Legende des hl. Ulrich.

Reiche Maßwerkbaldachine über den Mittelfiguren.

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 582.

2. Flügelaltar in der Totenkapelle von Laatsch (bei Mals), Vintschgau.

Kleiner Altar. Im Kasten die Schnitzfiguren der stehenden Madonna und eines hl. Bischofs. Kurze Figuren mit breiten Gesichtern. Faltenwurf teils brüchig, teils schon wellig fließend. Baldachine mit geschweiften Bogen und Gittermaßwerk darüber.

An den Innenseiten der Flügel: Die Hl. Petrus und Paulus, lange, schmale Gestalten (gemalt). Anfang 16. Jahrhundert.

3. Flügelaltar aus der Medarduskirche in Tartsch (Vintschgau). (Seit 1888 in der Pfarrkirche in Meran.)

Im viereckigen Schrein: Schnitzfiguren der Maria mit dem Kind zwischen Johannes d. T. und einem Bischof (Medardus?).

An den Innenseiten der Flügel: Reliefs des hl. Georg, den Drachen tötend, und des hl. Gereon.

An den Außenseiten: Einzelne Heiligenfiguren (gemalt).

Im Sarg: Schnitzgruppe: Trauer um Christus, mit Laubwerkbekrönung.

An den Sargflügeln, innen: Ölberg und Kreuztragung (gemalt),
außen: hl. Ottilie und Apollonia (gemalt).

An den freien Flächen der Predella: Die Hl. Peter und Paul (gemalt).

An der Rückseite des Schreines: Christus als Richter, Maria als Fürbitterin (gemalt).

An der Rückseite des Sarges (Predella): Kreuzigung.

Die Baldachine sind architektonisch gebildet, der Aufsatz neu.

Mitt. d. k. k. Z.-K. 1885, S. XXVIII, LI; 1889, S. 189. — Kunstfreund 1888, S. 46. — Atz. Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 576.

4. Flügelaltar in der Stephanskirche beim Schloß Obermontani (Vintschgau). Ende 15. Jahrhundert.

Im Schrein: Schnitzfigur der Maria auf dem Halbmond mit dem segnenden Kind, zwischen den Figuren des hl. Stephan und einer gekrönten Heiligen.

An den Innenseiten der Flügel: Reliefs des hl. Leonhard und eines heiligen Fürsten.

Feine Architektur der Baldachine, ähnlich wie am Altar der Medarduskirche von Tartsch (jetzt Meran).

Im Sarg: Schnitzgruppe, Steinigung des hl. Stephan.

Außenseiten der Schreinflügel: Gemälde der Maria mit dem Kind und der hl. Katharina mit dem Schwert, langgestreckte, zierliche Figuren.

Außenseiten der Predellaflügel: Vier Szenen der Stephanslegende (gemalt).

Atz, Kunstgeschichte Tirols, 1909, S. 582. Eigene Besichtigung.

Abb. 143 Flügelaltar in St. Leonhard Laatsch (Vintschgau)

5. Flügelaltar in St. Leonhard, Laatsch (Vintschgau), Anfang 16. Jahrhundert. (Abb. 143.)

Im Schrein: Schöne Schnitzfiguren der erhöht stehenden Madonna, zwischen dem hl. Leonhard und einer gekrönten Heiligen. Darüber reicher, architektonischer Baldachin, verschlungene Eselsrücken, mit Maßwerkfüllungen.

Auch die Sockel mit Fischblasenmaßwerk.

Im Sarg: Schnitzbrustbilder des hl. Petrus, zwischen den Hl. Sebastian und Florian, von derselben trefflichen Hand wie die oberen Figuren.

An den Innenseiten der Schreinflügel: Reliefs des hl. Christoph und eines heiligen Fürsten, unter Laubwerkbaldachinen. (Derbere Gesellenhand.)

Besser die Reliefs der Verkündigung und Geburt Christi an den Innenseiten der Predellenflügel.

Auf den Außenseiten der Schreinflügel: Die Hl. Medardus und Antonius Eremita (gemalt).

Auf den Außenseiten der Sargflügel: Ölberg und Kreuzigung (gemalt).

An den Flächen der Predella, neben dem Sarg: Brustbilder der Hl. Katharina und Barbara (gemalt).

Der Aufsatz besteht aus drei zarten Wimpergen zwischen Fialen.

Unter dem mittleren eine romanische Büste des segnenden hl. Ulrich.

Abb. 144 St. Georg Schenna
(Kirchenschmuck 1905, S. 113 Phot. J. Graus)

Unter dem linken Bogen eine feingeschnitzte knieende Frauengestalt, rechts eine Burg mit kleinen Figuren am Fenster (Abb. 143).

Eigene Besichtigung. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 584—85.

6. Flügelaltar in St. Georg bei Schenna (Meran). (16. Jahrh.)

Außenseite: Verkündigung (gemalt).

Gewand sehr knittrig, aber doch schon Anzeichen des 16. Jahrhunderts vorhanden. Färbung kühl. Köpfe sehr lieblich, Madonna mit hoher Stirne, Taubenaugen, gerader Nase, kleinem Mund, braunem Haar, Engel mit lichtblondem Haar, Stumpfnäschen.

Im Schrein: Schnitzbild des hl. Georg zu Pferd, den Drachen tötend (schöne Figur), dahinter in Relief zwei Halbfiguren von Engeln (Abb. 144). (Pachersche Art.) Neben dem hl. Georg links Madonna mit dem Kind, rechts die Königstochter, zwei sehr schöne weibliche Figuren (Abb. 145).

Innenseiten der Flügel: Relieffiguren des hl. Silvester mit Triregnum, in silbernem Gewand und goldener Dalmatika; des hl. Anton von Padua mit dem Schwein.

Im Sarg: Brustbilder der hl. Ursula mit ihren Jungfrauen (Skulptur).

In Nebennischen: Ein Bischof und ein anderer Heiliger.

Baldachine im viereckigen Kasten; verschlungene Eselsrücken mit Maßwerkfüllung.

Auch am Sockel der Mittelgruppe Blendmaßwerk.

Aufsatz fehlt.

Die Baldachinornamentik sowohl wie die milde Schönheit der sanftgeneigten weiblichen Figuren und auch deren maßvoll brüchiger Faltenwurf erinnern zunächst an die Schnitzfiguren im Schrein und Sarg des Altars in St. Leonhard zu Laatsch und dürften, nach meiner Ansicht, auf denselben Meister zurückgehen.

Eigene Wahrnehmungen (aus Exkurs III der Brixner Malerschulen usw., I. Aufl., 1891, und später). — Graus, Kirchenschmuck, 1905, S. 107 f. (mit Abb.). — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 580.

Dieser Richtung, vielleicht auch derselben Hand, gehören ferner an, die Schnitzfiguren vom

7. Flügelaltar in St. Katharina im Ried, Pfarre Aicha (bei Bozen). Vom alten Altar nur noch Schrein und Predella, sowie drei Figuren in ersterem: Maria stehend mit dem Kind, zwischen dem das Schwert zückenden hl. Michael

Abb. 145. St. Georg, Schenna.
(Kirchenschmuck 1905, S. 115. Phot. J. Graus.)

und der hl. Katharina (Abb. 146). Im Sarg sind drei Büsten heiliger Jungfrauen desselben Stiles. Sehr anmutig bewegte Figuren von milder Schönheit der Köpfe und maßvollem Faltenwurf. Nicht nur die sanftgeneigten Frauenköpfe mit dem kleinen Mund und weichem Oval, den lang herabfließenden Haarwellen, den kurzen Taillen, den zackigen Kronen, sondern auch die fröhlichen, lebendigen Christuskinder beider Madonnen weisen große Verwandtschaft miteinander auf. Der hl. Michael in Ried, mit dem wallenden Lockenschmuck erinnert, auch im sinnenden Ausdruck, an den hl. Georg am Altar in Schenna.

Der Umstand, daß Ried im Bozner Gebiet liegt, läßt um so mehr die Vermutung entstehen, daß sowohl die Figuren an letzterem Ort, wie die damit verwandten von St. Leonhard in Laatsch und von St. Georg bei Schenna aus der Werkstatt eines der zahlreichen Bildschnitzer stammen, welche zu Anfang des

Abb. 146 St. Katharina im Ried
(Kirchenschmuck 1903, S. 163 Phot. J. Graus)

16. Jahrhunderts in Bozen nachgewiesenermaßen tätig waren [1*]), als die milde Anmut dieser Figuren und der maßvolle Faltenwurf derselben in der Tat einigermaßen auch an die Richtung des Wolfgang Aßlinger (sowie in beschränkterem Maße auch an die des schwächeren Jörg Arzt) erinnern, deren Zeit- und wahrscheinlich auch Ortsgenosse jener Bildhauer gewesen sein dürfte, der die Altäre von Ried, St. Leonhard in Laatsch und St. Georg bei Schenna ausführte.

Allerdings könnte der Umstand, daß der Vintschgau nachweisbar eine Hauptstraße für das Eindringen schwäbischer Kunsteinflüsse nach Südtirol bildete, auch die Vermutung nahelegen, daß jene Altäre in St. Leonhard zu Laatsch und in St. Georg zu Schenna und vielleicht auch der in Ried von einem schwäbischen Meister herrühren, zumal ja auch in der schwäbischen Skulptur dieser Zeit (1510—20) mehrfach eine weichere Schönheit der Frauentypen auftritt [2*]), als z. B. in der gleichzeitigen fränkischen oder bayrischen Skulptur, allein auch in

[1*]) Ich beschränke mich hier darauf, aus Sporenbergers Geschichte der Pfarrkirche von Bozen (Bozen 1894) und K. Fischnalers Aufsatz: „Einige Nachrichten usw." (Ferdin.-Zeitschr. 1899, S. 277 f.) eine Reihe von Namen Bozner Maler und Bildschnitzer vom Anfang des 16. Jahrhunderts anzuführen: Lucas Alber, Maler und Bildschnitzer, 1507—19. Jörg Arzt (Arzter). Maler und Bildschnitzer. 1494—1520. Wolfgang Aßlinger, 1514—31. Meister Bartlmä, Maler, 1526—42. Jörg Feiß, Bildschnitzer, 1517—21. Mark, Maler, 1515—17. (Nicht mit Marx Reichlich identisch.) Silvester Müller, Bildschnitzer, 1506—20. Nicolaus Polack, Bildhauer u. Maler. 1520—22. Meister Thomas, Maler, 1504—7. Vigil Rauber, Maler, 1513—23. Narziß, Maler und Bildhauer, 1475—1517.

[2*]) Es sei in dieser Beziehung beispielsweise an die Altäre der hl. Kreuzkirche von Gmünd (M. Schütte, Tafel 20), oder des Hans Strub von Veringen von 1513 in Roth, Baden (Schütte, Tafel 45) verwiesen.

den schönsten schwäbischen Figuren dieser Zeit macht sich doch, allerdings in einem fast unmerklichen Grade, etwas mehr gezierter Ernst oder Hausbackenheit (so z. B. bei Ivo Striegel), etwas weniger Naivität und Weichheit geltend, als bei den besten Bozner Figuren dieser Zeit und so auch bei denen von Ried, Schenna und Laatsch.

Die nahe Verwandtschaft einiger schwäbischer Skulpturen dieser Zeit mit solchen Südtirols ist auch wahrscheinlich auf eine gegenseitige Berührung beider zurückzuführen, herrschte doch um dieselbe Zeit in der Kunst Nordtirols der schwäbische Einfluß vor und stand doch damals ein großer Teil Schwabens unter österreichischer Herrschaft.

Nun ist es wahrscheinlich, daß jene süße Milde, welche so manche schwäbische Kunstschöpfungen des 16. Jahrhunderts auszeichnet, eher durch südtirolische Vermittelung als ein Hauch Italiens in jene gedrungen und nicht umgekehrt dieser weiche Zug aus Schwabenland nach Südtirol erst eingeführt worden ist.

8. Flügelaltar in der Pfarrkirche von Mitterlana von Hans Schnatterpeck. 1503—1508.

Vgl. Exkurs VI zu: Die Brixner Malerschulen usw. oben S. 117 f.

9. Flügelaltar in der alten Spitalkirche Meran (aus Schloß Auer).

Nur die Flügel alt. (Das übrige von Franz Pendl.)

Innenseiten der Flügel mit Reliefs derselben Darstellungen wie am Altar des Schnatterpeck in Mitterlana, doch altertümlicher, brüchiger im Faltenwurf.

An den Außenseiten Gemälde derselben Leidensszene wie dort, doch schwächer. Vielleicht von einem früheren Werk Schnatterpecks.

Vgl. Mitt. d. k. k. Z.-K. 1884, CXCIV. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 576.

10. Flügelaltar aus der St. Ursulakapelle des Schlosses Dornsberg bei Meran. 16. Jahrhundert. (Jetzt in der Pfarrkirche von Meran.)

Im Schrein: Holzrelief (Höhe 0,70 m, Breite 0,62 m), die hl. Ursula, umgeben von den vier Kirchenvätern, dahinter Begleiterinnen.

An den Innenseiten der Flügel: Begleiterinnen der hl. Ursula.

An den Außenseiten der Flügel: Verkündigung, Temperagemälde. Bezeichnet 1525.

Einfassung schmucklos. (Hat kaum etwas mit H. Schnatterpeck zu tun, wie F. Innerhofer annehmen möchte.)

Fr. Innerhofer, Kunstfreund 1906, S. 101 (Abb.) — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 576.

11. Flügelaltar der Spitalkirche zu Laatsch (Vintschgau). (16. Jahrhundert.)

Im Schrein: Schnitzgruppe: Gottvater mit dem Leichnam Christi im Schoß, über ihm die Taube des hl. Geistes (hl. Dreifaltigkeit), wie am Hochaltar in Mitterlana.

Zur Seite: Johannes B. und der hl. Wolfgang.

An den Seiten, unter eigenen Baldachinen: Zwei hl. Ritterfiguren.

An den Innenseiten der Flügel dieselben Reliefdarstellungen wie in Mitterlana.

Links: Verkündigung, Darbringung.

Rechts: Geburt Christi, Anbetung der Könige.

Hohe Predella (wie in Mitterlana) mit zwei Heiligenfiguren in Nischen seitwärts.

Mittelnische in Rundbogenform, jetzt mit einem modernen Sakramentshäuschen ausgefüllt.

Außenseiten der Flügel: Verkündigung, gemalt.

Rückseite des Kastens: Ecce homo zwischen Maria und Johannes und seitliche Heiligenfiguren, gemalt.

Rückseite der Predella: Misericordiabild.

Werkstätte oder Schule des H. Schnatterpeck, welcher seit 1509 im Vintschgau (Gericht Schlanders) ansässig war.

(Vgl. oben Exkurs VI am Schluß, S. 122). — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 581—82 Abb. S. 579, Fig. 606).

12. Flügelaltar der Cesarikirche zu Flutsch bei Laatsch (Vintschgau). (16. Jahrhundert.)

Im Schrein: Schnitzfiguren: Maria mit dem Kinde, die Hl. Cäsarius und Valentin. Getrennt durch Pfeiler mit Figurenschmuck. (Wie am Altar des G. Arzter in Vigo di Fassa. Vgl. oben III, B. 1.)

Zierliche Baldachine mit Maßwerkgestänge.

An den Seiten stehen frei auf Sockeln (wie bei Nr. 11): Statuen des hl. Florinus u. e. hl. Kaisers (Karl der Große?).

An den Innenseiten der Flügel: Acht Reliefs der Hl. Peter, Paul, Jakobus, Bartholomäus, Margareta, Helena, Barbara, Katharina.

An der Predella: Schnitzgruppe: Anbetung des Kindes.

In Seitennischen: Figuren.

Reicher, durchbrochener Aufsatz mit Christus zwischen Maria und Johannes.

Die Kapelle trägt die Jahreszahl 1515 am Eingang. Der Altar ca. 1520?

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 586.

13. Flügelaltar in der St. Veitskirche auf dem Tartscher Büchel bei Mals. (Schwäbische Arbeit, 16. Jahrhundert.)

Im Schrein: Schnitzbilder: Maria, gekrönt von Engeln, stehend zwischen den Heiligen Lucius (als Fürst) und Flavinus (in geistlichem Gewand). (Schutzheilige der Diözese Chur, zu welcher Obervinstgau bis 1818 gehörte.)

An den Innenseiten der Flügel: Reliefs Johannes des T. und Anna selbdritt.

An der Predella: Brustbilder Christi und der Apostel in Relief.

An den Außenseiten der Flügel: Verkündigung (hier auf einem Spruchband: $\left|\frac{}{G}\right|$ 1514).

Auf der Rückseite des Schreines: Gemälde des Ölbergs und Inschrift:

„Hoc divinum opus de manu mgr. Ivonis strigilis ex memmingen productum est anno 1514."

„Ivo Striegel der Bildhauer" 1478 als Hauskäufer in Memmingen genannt. 1516 am Sonntag nach Himmelfahrt stirbt er daselbst, 85 Jahre alt.

Besonders arbeitete er für die Diözese Chur:

1489 Altar in St. Agatha, Disentis,

1501 erbaute er den Altar in Reams,

1505 Herz-Jesu-Altar im Dom von Frankfurt a. M.,

1506 Hochaltar für die Sebastianskapelle in Igels,

1512 Altar in St. Maria von Val Calanca (jetzt im Museum von Basel).

(Fast alle diese Ortschaften befinden sich in Graubünden.)

F. Vischer. Ivo Striegel und die Seinen. (Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde, 1888.) Kunstfreund 1893, S. 91. — Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 583.

VI. Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts im unteren Eysack- und Pustertal

(Nachwirkung der Pacherschule)

1. Flügelaltar in St. Katharina, Layen (bei Brixen). Anfang 16. Jahrhundert.

Nur noch der Schrein erhalten mit drei Schnitzfiguren und reich durchbrochenen Laubbaldachinen.

Madonna stehend zwischen den Hl. Leonhard und Jakob.

Atz, Kunstgesch. Tirols, I. Aufl. S. 333, II. Aufl. S. 592.

2. Flügelaltar in der Pfarrkirche von Meransen (ober Mühlbach, Pustertal).

Nur noch der Schrein mit drei schönen Schnitzfiguren der Hl. Ambed, Vilbed und Gwerbed erhalten. Nach Graus wahrscheinlich aus der Zeit des Umbaues und der neuen Weihung der Kirche 1472, doch jedenfalls später, Anfang 16. Jahrhundert.

J. Graus, Zeitschr. f. christl. K. 1906, Sp. 144 f. (mit Abb.). — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 543.

3. Flügelaltar in St. Nikolaus, Albions. 16. Jahrhundert.

Im Schrein (Höhe 1,65 m, Breite 1,20 m) Holzskulptur des hl. Georg zu Pferd, den Drachen tötend, mit der Königstochter und Burg. Im Hintergrund Hinrichtung des hl. Georg.

Im Sarg: Beweinung Christi.

An den Innenseiten der Schreinflügel: Reliefs des hl. Bartholomäus und Anna selbdritt.

Atz, 1909, S. 550.

4. Flügelaltar in Eggen (Eggental).

1517 geliefert von Ruprecht Pötsch (Petsch), Maler von Brixen.

Atz, Kunstgesch. Tirols, I. Aufl. S. 333, II. Aufl. S. 544.

5. Flügelaltar der Stephanskirche in Villanders.

Nur noch einzelne Figuren erhalten: Mariä Krönung, der hl. Stephan, Ecce homo, Maria, Johannes.

(Diese jetzt am neuen Hochaltar der Pfarrkirche von Lichtenberg im Vintschgau.)

Wahrscheinlich um 1521 entstanden, welches Datum der Triumphbogen der Kirche trägt.

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 550.

6. Flügelaltar in Weißenbach bei Taufers (Pustertal).

Datiert 1516. (Dem Altar von Hofern verwandt. Siehe unten Nr. 8.)

Vgl. oben: „Die Brixner Malerschulen" S. 61 f. — Müntzenberger u. Beißel, l. c. II., S. 113. — Atz, Kunstgesch. Tirols, II. Aufl. (1909), S. 536. — Paukert, Altäre usw., II., Bl. 14—16.

7. Flügelaltar in der Walpurgiskapelle bei Taufers (Pustertal).

Der Baldachin des Kastens über den Schnitzfiguren zeigt verflochtene Eselsrücken zwischen Fialen; nur unter der Bogenwandung trockenes Akanthusrankenwerk. Der Aufsatz sehr fein und zierlich; Dreiteilung desselben durch schlanke Pfeiler, dazwischen erhöht der Gekreuzigte, zur Seite tiefer: Maria und Johannes. Frei aufragende, gebogene Fialen, die sich kreisförmig um letztere Figuren winden.

Die gemalten Heiligenfiguren zeigen einen matten, lichten Ton (zum Teil vielleicht infolge der Übermalung, zum Teil wohl auch schon ursprünglich, wie

er im Pustertal öfter begegnet): die weiblichen Gestalten haben rundlich-ovale Gesichter bei hohen Stirnen.

Vgl. oben: „Die Brixner Malerschulen: Exkurs III, S. 111 f." — Ferner Mitt. d. k. k. Z.-K. 1892, S. 186. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 536. Neue eigene Besichtigung 1910.

8. Flügelaltar in St. Martin, Hofern (oberhalb St. Sigmund), Pustertal.

Im viereckigen Schrein Schnitzfiguren der stehenden Madonna, von zwei Engeln bekrönt, zwischen dem hl. Bischof Martin, der einem Bettler ein Almosen gibt und dem hl. Gregor (mit dem geflügelten Stier des hl. Lukas zu seinen Füßen).

Der Sockel des Schreines mit reichen, durchflochtenen gotischen Akanthusranken, seitwärts ist derselbe von schlanken, blattumwundenen Stäben eingefaßt. Der Baldachin über den Figuren ist aus sich durchdringenden, geschweiften Bögen und dichtem, krausem Laubwerk gebildet. Seitwärts vom Schrein stehen (wie bei den Pacherschen Altären) die Freifiguren des hl. Georg und Florian, mit Baretten, auf kurzen Pfeilern, bedacht von zierlich durchbrochenen Baldachinen, über denen sich schlanke Turmspitzen seitwärts biegen. Sehr zierlich ist auch der Aufsatz mit aufstrebenden und gebogenen Fialen. Darin der Gekreuzigte, Maria und Johannes. Die Flügel fehlen.

Im Sarg der hohen Predella ist die Schnitzgruppe der hl. Familie, von reich durchflochtenem Laubwerk eingerahmt, an den Innenseiten der Sargflügel Reliefs, an den Außenseiten sowie an den Füllungen daneben gemalte Heiligenfiguren. In Ornamentik und Aufbau dem Altar in Weißenbach verwandt.

Paukert II, Bl. 1—4. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1885, S. 333.

9. Flügelaltar in der Nikolauskirche in Kematen bei Taufers (Pustertal). Anfang 16. Jahrhundert?

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 535.

10. Flügelaltar in der hl. Geistkirche zu Ried (Pustertal). 16. Jahrhundert.

Erhalten zwei Flügel mit den 14 Nothelfern, teils in Relief geschnitzt, teils gemalt.

Nach Atz „von großem, künstlerischem Wert".

Bezeichnet: Peter Prisch, Maler zu Lientz a. 1517.

Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 539.

11. Flügelaltar in der Pfarrkirche zum hl. Stephan, Anraß (Pustertal, Dekanat Lienz).

Mittelmäßiger Altar des 16. Jahrhunderts.

Im Schrein die Schnitzfigur des hl. Michael.

An den Innenseiten der Flügel: Reliefs der Hl. Sebastian und Katharina.

Außen: Die Hl. Florian und Barbara (gemalt).

Im Sarg: Die Leiche Christi, von Engeln beweint.

12. Ebendort (nach Atz) im nämlichen Stil die Skulpturen einer Krönung Marias und vier Relieftafeln mit je zwei Figuren: den Hl. Georg, Erasmus (?), Blasius und einem anderen Bischof. Margareta, Dorothea, Katharina und Barbara.

Semper, Wanderungen u. Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894, S. 62. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 539.

VII. Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts im oberen Eysacktal

1. Flügelaltar in St. Magdalena, Außerridnaun. (16. Jahrhundert.)

Im Schrein Schnitzfiguren: Die hl. Magdalena, behaart, von vier Engeln emporgetragen. Unter ihr Bergleute in einer Felsenhöhle arbeitend. Seitwärts die Hl. Georg und Laurentius.

Reich durchbrochene Baldachine mit verschlungenen Fialen.

Im Aufsatz: Maria, Magdalena, Barbara, zu oberst der Auferstandene.

Flügel mit Gemälden aus der Legende der hl. Magdalena.

Bezeichnung: „Das werch hat gemacht Maister Matheis Stöberl 1509".

Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 76, Abb. S. 73. — Müntzenberger u. Beißel, II., S. 124. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 588.

2. Flügelaltar in Schloß Sprechenstein bei Sterzing. 16. Jahrhundert.

Im Schrein: Schnitzfiguren des hl. Erasmus, thronend zwischen den stehenden Figuren des hl. Christoph und des hl. Georg, unter gemeinsam vorspringendem Baldachin.

An den Innenseiten der Flügel: Reliefs Marias, Anna mit Maria, Elisabeth mit Johannes. Bekrönt von kräftigem Laubwerk.

Inschrift: 1505 von Hans Meuschwez gefertigt.

Deininger, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1902, S. 32. — Atz, Kunstgesch. Tirols, 1909, S. 589.

3. Flügelaltar in der Barbarakapelle Gossensaß.

Die Kapelle 1514 von Bergknappen erbaut.

Ein Wandgemälde an der Seite trägt die Jahreszahl 1515. Aus dieser Zeit stammt auch der Altar. Höhe samt Predella und Bekrönung 2,75 m, Breite 1,35 m.

Im Schrein Schnitzfiguren: Die hl. Barbara, gekrönt, erhöht stehend zwischen den Hl. Laurentius und Sebastian.

An den Innenseiten der Flügel: Figurenreiche Reliefs: Tempelgang, Vermählung Marias, hl. Sippe (auf zwei Feldern).

An den Außenseiten der Flügel: Gemälde der Beschneidung, Darstellung Christi, Anbetung der Könige, Christus als Knabe im Tempel.

An den Predellaflügeln: Brustbilder der Hl. Katharina und Barbara. Auf Goldgrund gemalt. (Älter als das übrige, Ende 15. Jahrhundert.)

Seitentafeln der Predella: Reliefs der Hl. Vitus und Nikolaus. (Nach Riehls Abbildung [Brennerstraße S. 80] andere weibliche Figuren (?).)

Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, I. Aufl. 1898, S. 80, 81. — J. Graus, Von Tirols altgot. Flügelaltären. Kirchenschmuck, 1903, S. 86—89. — Atz, Kunstgesch. Tirols, II. Aufl. 1909, S. 590.

XI.

Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei in Pustertal und Kärnten

(Aus dem Jahrbuch der k. k. Z.-K. für Kunst und historische Denkmale, Bd. II, 1904)

Im Herbst 1903 führten mich einige Fragen alttirolischer Kunstgeschichte, über welche ich mir durch abermalige Besichtigung der betreffenden Kunstwerke Klarheit zu verschaffen hoffte, wiederholt in das Pustertal und seine Seitentäler sowie in das benachbarte Kärnten. Obschon ich nun auf diesen Wanderungen auch verschiedene mir interessant scheinende Wahrnehmungen über Werke der Holzskulptur und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Kärnten machte, die mir im Zusammenhang mit der tirolischen Kunst zu stehen oder dieser anzugehören schienen, so verzichte ich hier doch darauf, dieses Gebiet zu betreten, welches schon fleißige und verdienstvolle Bearbeiter gefunden hat, wie die Herren Professor Hame und Archivdirektor von Jaksch in Klagenfurt, Professor Graus in Graz und Dr. Hauser von Klagenfurt (jetzt Wien).[1*])

Mein eigentliches Reiseprogramm war die Verfolgung der Spuren des Simon von Taisten sowie anderer tirolischer Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, so besonders auch des Bildschnitzers, der die Skulpturen des Altars in Heiligenblut herstellte.[2*])

Nachdem ich zuerst in Welsberg das dortige Bildstöckl des Michael Pacher in seinem jetzigen, traurig wiederhergestellten Zustand und seine anderen Fresken in der Erasmuskapelle der Pfarrkirche, sowie die des Simon von Taisten in dem eine Stunde nördlich aufwärts gelegenen Ort dieses Namens nach Jahren wieder besichtigt (vgl. oben S. 144) und sodann, von Vierschacht (einer Haltestelle nach Innichen) aus, in mehrstündigem Marsch die einsam auf waldumgebener Höhe gelegene Sylvesterkapelle besucht hatte, um dort die sehr beschädigten Fresken der alten Brixner Schule, die leider seitdem gänzlich neu restauriert wurden, in Augenschein zu nehmen, wählte ich für meine nächsten Ausflüge Lienz als Hauptquartier, von wo ich vor allem das in der Nähe gelegene Schloß Bruck mit seinem schönen Freskenzyklus des Simon von Taisten wieder aufsuchte, um meine früheren Eindrücke davon[3*]) wieder aufzufrischen.

[1*]) Ich lasse deshalb auch einige Bemerkungen über Beziehungen zwischen tirolischer und kärntnerischer Kunst fort, welche in der ersten Ausgabe dieses Aufsatzes an dieser Stelle folgten.

[2*]) Meine Studie über diesen habe ich bereits veröffentlicht in der Ferd.-Zeitschr. 1903, S. 233 f. und in den Monatsberichten über Kunst u. Kunstwissenschaft Jahrg. III (1903) Heft X, S. 257 f. (In diesem Bande umgearbeitet neu herausgegeben, vgl. S. 289 ff.)

[3*]) Diese habe ich in eingehender Schilderung der genannten Fresken in meinen: „Wanderungen und Kunststudien in Tirol" (Innsbruck 1894, S. 41—54, 116, 144) niedergelegt.

Mein nächstes Ziel war, von Lienz aus die Pfarrkirche von Obermauern (drei Stunden westlich von Windisch-Matrei) zu besichtigen, deren Freskozyklus zwar schon wiederholt ziemlich eingehend geschildert ward [1], ohne daß doch über dessen Stil oder kunstgeschichtlichen Charakter etwas Bestimmtes in diesen Berichten geäußert worden wäre. Um so mehr trieb mich diesmal eine ahnende Vermutung, daß dieser Freskozyklus wichtige Aufschlüsse über die Geschichte der Malerei im Pustertal enthalten könnte, diese mir bis dahin unbekannten Wandgemälde eingehend zu untersuchen. Hierbei ergab sich mir zunächst die Unrichtigkeit der Vermutung des J. Tr. gezeichneten Schilderers der Fresken im Kunstfreund 1894 (S. 36), daß der Maler des Christophbildes an der Südseite der Kirche der Zeit und „einigermaßen" auch dem Charakter nach „an den Gemälden im Innern der Kirche betätigt" gewesen sein müsse, was sicher falsch ist, auch abgesehen davon, daß das Christophbild deutlich die Jahreszahl 1468 trägt und nicht 1483, wie sie im Kunstfreund angegeben wird.[2])

Abb. 147 Obermauern Marienkirche
Freskobild des hl. Christoph an der südlichen Außenseite
(Mitt. der k. k. Z.-K. 1904)

Das Christophbild zeigt in der Tat einen älteren Stil als die Gemälde im Innern, ist aber zugleich viel roher und nur von einem untergeordneten Maler ausgeführt worden. Eine Abbildung desselben, welche hier folgt, macht eine Beschreibung überflüssig und wird, mit den folgenden Bildern verglichen, jedermann überzeugen, daß der hl. Christoph mit diesen nichts zu tun hat (Abb. 147).

Die Kirche bildet eine einschiffige, gotische Anlage und dürfte ihre jetzige Gestalt im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts erhalten

[1]) Mitt. d. k. k. Z.-K. 1857, S. 177; dto. Jahrg. 1889, S. 158. — Atz, Kunstgesch. Tirols, S. 373. — Kunstfreund 1894, S. 33 f.

[2]) Die Inschrift unter dem Christophbild lautet: „Das Gemel hat gemacht Sebastian Maller Burger zu Lüenz MCCCCLXVIII". Von Tinkhauser, Mitt. d. k. k. Z.-K. 1857, S. 177 ist die Inschrift schon richtig, von anderen aber meist falsch gelesen worden.

haben. Nach einer Notiz über die Kirche in der Ferdinandeumsbibliothek zu Innsbruck, 1212, Nr. 11, welche von Joseph Hofmann, Pfarrer in Virgem im Jahre 1834, herrührt, soll sich am Triumphbogen die Jahreszahl 1426 befinden. Beifolgender Grundriß (Abb. 148) erspart mir eine Beschreibung und dient zugleich zur Orientierung bezüglich der Lage der Fresken.

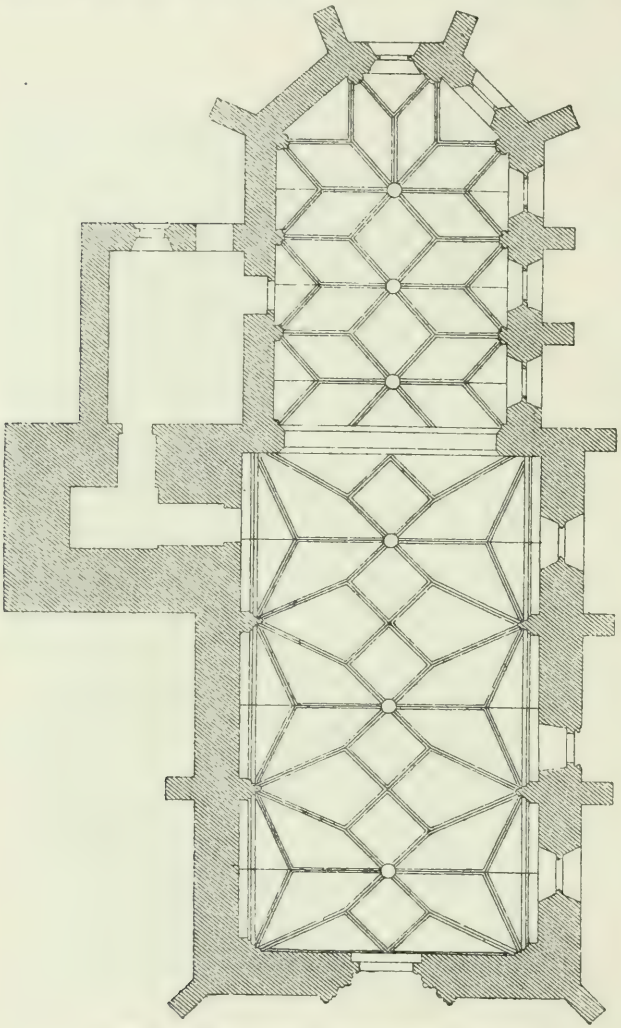


Abb. 148 Obermauern Marienkirche Grundriß (Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

An den zwei zunächst dem Chor gelegenen, von Wandpfeilern und spitzbogigen Gurten eingerahmten Wandfeldern der Nordseite des Schiffes sind in 29, in sechs Reihen übereinander befindlichen Bildern Szenen aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung Christi dargestellt und in der Weise angeordnet, daß in der obersten Reihe jedes Spitzbogenfeldes nur je ein Bild, darunter je zwei und sodann je drei Bilder nebeneinander Platz gefunden haben. In der untersten Reihe des zweiten Wandfeldes, zunächst dem Chor, befindet sich an Stelle eines Bildes eine rundbogige Türe, die ins Erdgeschoß des Turmes führt, welcher mit der östlich daranstoßenden Sakristei durch eine zweite Tür in Verbindung steht. Beifolgende Abbildungen geben Gesamtansichten der beiden Wandfelder mit Ausnahme der untersten Bilderreihe des ersten, sowie einiger Gemälde der untersten Bilderreihe des zweiten Wandfeldes und die dritte und vierte Bilderreihe des letzteren (Abb. 149, 150, 151). Die Darstellungen beginnen, nach der Zeitfolge der Begebnisse, mit dem obersten Bilde des ersten Bogenfeldes und laufen Reihe für Reihe von links nach rechts durch beide Bogenfelder durch, so daß das letzte Bild, das Jüngste Gericht. sich zu äußerst rechts unten befindet.

Richtiger wäre es wohl gewesen, wenn der Maler eine umgekehrte Anordnung der Reihenfolge durchgeführt hätte, so daß die Szenen aus Christi Leben und Leiden unten und in der Mitte, die Vorgänge nach seinem Tode oben angebracht worden wären. Die Reihenfolge der auf diesen beiden Wandfeldern dargestellten Bildern ist demnach folgende:

Oberste Reihe:

Links: Erweckung des Lazarus.

Rechts: Einzug in Jerusalem.

Zweite Reihe:

Links: Letztes Abendmahl, Ölberg.

Rechts: Christi Gefangennahme, in zwei Bildern.

Dritte Reihe:

Links: Verleugnung Petri, Christus vor Kaiphas, Christus vor Herodes.

Rechts: Christus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung.

Vierte Reihe:

Links: Ecce homo, Verurteilung, Kreuztragung.

Rechts: Entkleidung, Kreuzigung, Christus am Kreuze.

Fünfte Reihe:

Links: Pietà, Grablegung, Christus in der Vorhölle.

Rechts: Auferstehung, die Frauen am Grabe, Christus erscheint Magdalenen.

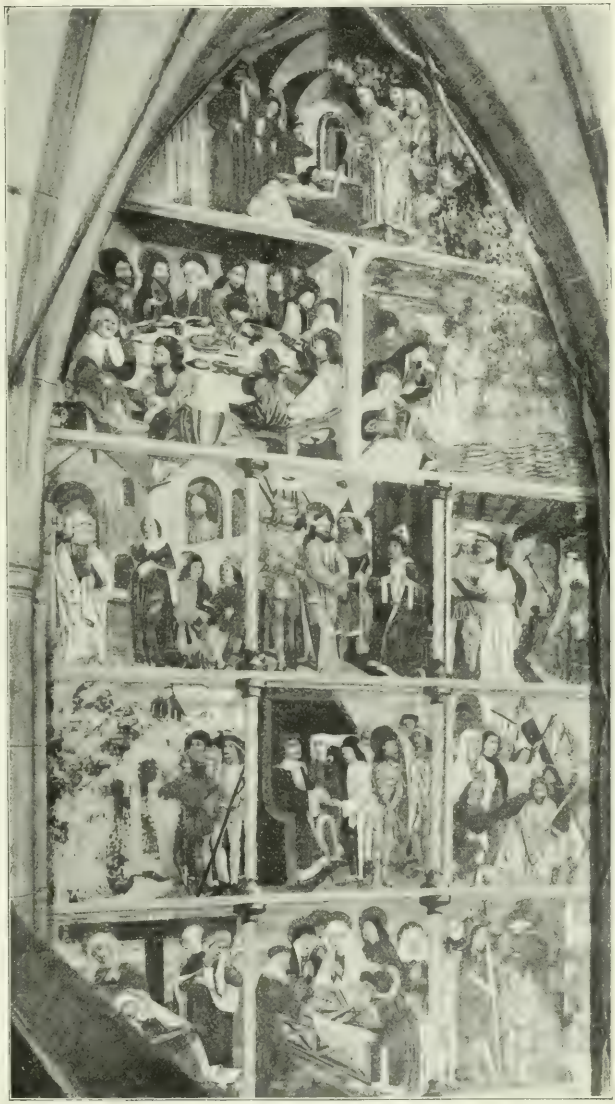


Abb. 149 Obermauern Marienkirche
Zweites nördliches Wandfeld im Schiff
(Phot. H. Makart)

Sechste, unterste Reihe:

Links: Christus erscheint seiner Mutter, Schmaus in Emmaus, Himmelfahrt.

Rechts: Pfingstfest — Weltgericht.

Auf eine eingehende Beschreibung dieser Fresken kann hier um so eher verzichtet werden, als eine solche bereits im „Kunstfreund“ 1894 gegeben wurde und außerdem die Mehrzahl der Darstellungen hier abgebildet ist. Dagegen seien hier einige Bemerkungen über deren Stilcharakter gestattet.

Abb. 150 Obermauern Marienkirche
Erstes nördliches Wandfeld Linke Schiffwand
(Phot. H. Makart)

Der erste Eindruck, den ich von diesen Fresken gewann, war der, daß sie mit der Brixner Malerschule aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts, welche nach einem ihrer Hauptvertreter als Schule oder Werkstatt des Jakob Sunter bezeichnet wird, in Zusammenhang stehen. Darauf schienen mir nicht nur die gedrängte Kompositionsweise, die lebhafte und ausdrucksvolle und doch etwas befangene, urwüchsige Bewegung der meist untersetzten Figuren, der mäßig brüchige Faltenwurf, sowie gewisse Gesichtstypen, vor allem der Christus und der Johannes, sondern vor allem auch die Ähnlichkeit in einzelnen Kompositionsmotiven dieser Fresken in Obermauern und von Gemälden hinzuweisen, welche der Brixner Schule angehören. So besteht zwischen der Darstellung des heiligen Abendmahls in Obermauern und derjenigen Jakob Sunters in Melaun (Abb. 152), abgesehen von überlieferten ikonographischen Motiven, doch darin eine auffallende Übereinstimmung, daß beide Gemälde die Vereinigung des Abendmahles mit der Fußwaschung zeigen, so daß Christus auf denselben zweimal erscheint. Obschon diese Darstellungsweise nicht ganz vereinzelt dasteht[1]), so ist sie doch so selten, daß ihr

[1]) Sie findet sich nach H. Riegel (Das Abendmahl in der toskanischen Kunst, Leipzig 1869, S. 13 u. 16) auch an der Christussäule in Hildesheim, sowie auf einer Venetianischen Bildtafel im K. Museum zu Berlin. Nach byzantinischem Kanon wurden die beiden Vorgänge getrennt dargestellt.

Vorkommen auf beiden besprochenen Gemälden eine Abhängigkeit des einen vom andern, also des jüngeren in Obermauern von dem in Melaun doch wahrscheinlich macht. Was die Ähnlichkeit der Stellung und der Gesten des Petrus auf beiden Bildern betrifft, so ist dieselbe ikonographisch begründet, indem schon im Malerbuch des Berges Athos die Handlung so beschrieben ist: „Petrus sitzt auf einer Bank und zeigt mit der einen Hand auf seine Füße und die andere

Abb. 151 Obermauern Marienkirche
Nördliches Wandfeld im Schiff zunächst dem Chor
(Phot. Makart, Wien)

hält er an sein Haupt."[1] Wir finden deshalb auch eine völlige Übereinstimmung in der Bewegung des hl. Petrus auf den Fresken in der Vorhalle der Stiftskirche zu Gurk, sowie in Melaun, ohne daß deswegen diese als abhängig von Gurk anzusehen wären.

Eine engere Übereinstimmung der Darstellungen des hl. Abendmahles in Obermauern und Melaun besteht dagegen in der Art, wie die gravierten Nimben schräg an den Hinterköpfen kleben.

[1]) Schäfer, Malerbuch des Berges Athos. Trier 1855. S. 198, 199. In einer Anmerkung des Didron aîné heißt es dort weiter: „Diese Bewegung soll die Worte Petri abbilden: ‚Herr, nicht allein die Füße, sondern die Hände und das Haupt.'" (Joh. 13, 9.)

Auch die Szene: Christus vor Kaiphas in Obermauern zeigt in der Anordnung der Komposition eine große Ähnlichkeit mit dem aus Albeins bei Brixen stammenden Tafelbild im Klerikerseminar zu Freising, welches die Vorführung der hl. Afra vor den Richter darstellt.[1]) Auf beiden Bildern sind die Hände Christi und der Heiligen vorn mit einem Strick zusammengebunden, beide setzen das rechte Bein vor, unter dessen Knie sich die Falten ganz ähnlich teilen. — Hinter der Figur der Angeklagten drängen sich geharnischte Soldaten. — Auf dem Gemälde in Obermauern sieht man auch die weiße Fahne mit dem

Abb. 152 Melaun bei Brixen An der Nordwand der Kirche
Hl. Abendmahl Art des Jakob Sunter
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

schwarzen Skorpion, welche von den Brixner Malern mit besonderer Vorliebe auf ihren Passionsbildern angebracht wurde, wiewohl sie allerdings sonst auch, besonders in Oberitalien, vorkommt. Eine geradezu überraschende Übereinstimmung herrscht nun aber ferner zwischen der Darstellung Christi in der Vorhölle in Obermauern und derjenigen desselben Gegenstandes auf einem aus Brixen stammenden Flügelaltar im Ferdinandeum (Nr. 7 und 7a im ersten Kabinett) (Abb. 153—156).[2])

[1]) Phot. Werkmeister, Freising.

[2]) Dieser Flügelaltar gelangte mit zahlreichen anderen Werken alttirolischer Tafelmalerei und Holzreliefs im Jahre 1839 durch Schenkung des Herrn Leopold Bisdomini von Brixen in den Besitz des Ferdinandeums. Siehe 16. Jahresbericht des F. S. XXVII Nr. 10 und Akten von 1839 Nr. 75, 76.

Abb. 153 Flügelaltar aus Brixen Im Ferdinandeum Innsbruck
Hl. Abendmahl
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Abb. 154 Flügelaltar aus Brixen Im Ferdinandeum Innsbruck
Christi Einzug in Jerusalem
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Abb. 155 Flügelaltar aus Brixen Im Ferdinandeum Innsbruck
Christus auf dem Ölberg
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Abb. 156 Flügelaltar aus Brixen Im Ferdinandeum Innsbruck
Christus in der Vorhölle
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Der enge Zusammenhang beider Kompositionen ist sofort ersichtlich, sei es nun, daß sie nach einem gemeinsamen Vorbild geschaffen wurden oder daß der Künstler des einen Bildes sich unmittelbar an das andere anlehnte. Jedenfalls weicht die Komposition, wie sie beide Bilder zeigen, sowohl von der Schilderung des Malerbuches und den mittelalterlichen Darstellungen wie auch von den italienischen des 14. und 15. Jahrhunderts wesentlich ab.[1]) Ebenso ist Schongauers Stich (Bartsch Nr. 20) von jenen beiden Darstellungen ganz verschieden, sowohl durch die figurenreichere und mehr dramatisch bewegte Handlung bei Schongauer, wie auch dadurch, daß bei diesem Christus auf einen Teufel den Fuß setzt, was bei jenen Bildern nicht der Fall ist. Noch verschiedener von diesen ist das aus dem Dominikanerkloster in Kolmar stammende Bild aus Schongauers Schule, wo auch noch die Engel erscheinen, die auf obengenannten Bildern fehlen. Das einzige, worin diese einigermaßen an die Schongauerschen Darstellungen erinnern, ist der tänzelnde Schritt Christi, der aber bei Schongauer gesteigert ist.

Solange also nicht ein gemeinsames Vorbild für die beiden Darstellungen dieses Vorganges in Obermauern und auf dem Flügelaltar im Ferdinandeum nachgewiesen werden kann, muß ein engerer, unmittelbarer Zusammenhang zwischen beiden angenommen werden. Auch zwischen den Darstellungen von Christi Einzug in Jerusalem in Obermauern und auf dem Innsbrucker Flügelaltar bestehen, abgesehen von der ikonographischen Grundlage, Übereinstimmungen in Einzelheiten, die kaum zufällig sind. Das Schreiten des Esels, die Behandlung der kurzen Mähne und der Stirnhaare, die Zäumung mit Stricken, die Haltung Christi, dessen Fuß das linke Vorderbein des Esels halb verdeckt, und manches andere ist auf beiden Gemälden ganz gleich.

Es muß also vorläufig festgehalten werden, daß die 29 Gemälde des Lebens, Leidens und der Verherrlichung Christi in Obermauern unter dem Einfluß der Brixner Malerschule in der Art des Jakob Sunter entstanden sind.

Im Anschluß an die Fresken an der Nordseite des Schiffes, zunächst dem Chor, folgen nun an der Nord- und Nordostseite dieses letzteren auf vier weiteren Wandbogenfeldern Freskogemälde, welche sich hauptsächlich auf die Kindheit Christi und auf das Marienleben beziehen.

Sie unterscheiden sich von den bisher besprochenen durch eine wesentlich andere Anordnung in doppelter Beziehung, indem erstens jedes der Bogenfelder, die allerdings wesentlich schmäler sind als diejenigen im Schiff, nur von je einem Bild in der ganzen Breite des Feldes und nur von vier Bildern übereinander eingenommen ist, und ferner auf den zwei ersten Wandfeldern die Reihenfolge der Vorgänge aus der Kindheitsgeschichte Christi Feld für Feld von oben nach unten fortläuft, während, wie wir sahen, in den Passionsfresken die Reihenfolge von links nach rechts durch zwei Bogenfelder quer fortging.

Doch mögen nun zunächst die Darstellungen dieser vier Bogenfelder kurz bezeichnet werden:

Auf dem ersten Wandbogenfeld (Abb. 157) im Chor sehen wir oben je einen Engel der Anna und dem Joachim die Geburt Marias ankündigen.

Darunter ist die Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, sowie ohne Trennung davon die hl. Sippe dargestellt, und unter diesem Bild befindet sich die Verkündigung an Maria. Das unterste Bild dieser Wandarkade ist durch eine davor angebrachte hölzerne Kanzel mit hinauf-

[1]) Vgl. Detzel, Christl. Ikonographie I, S. 459 f.

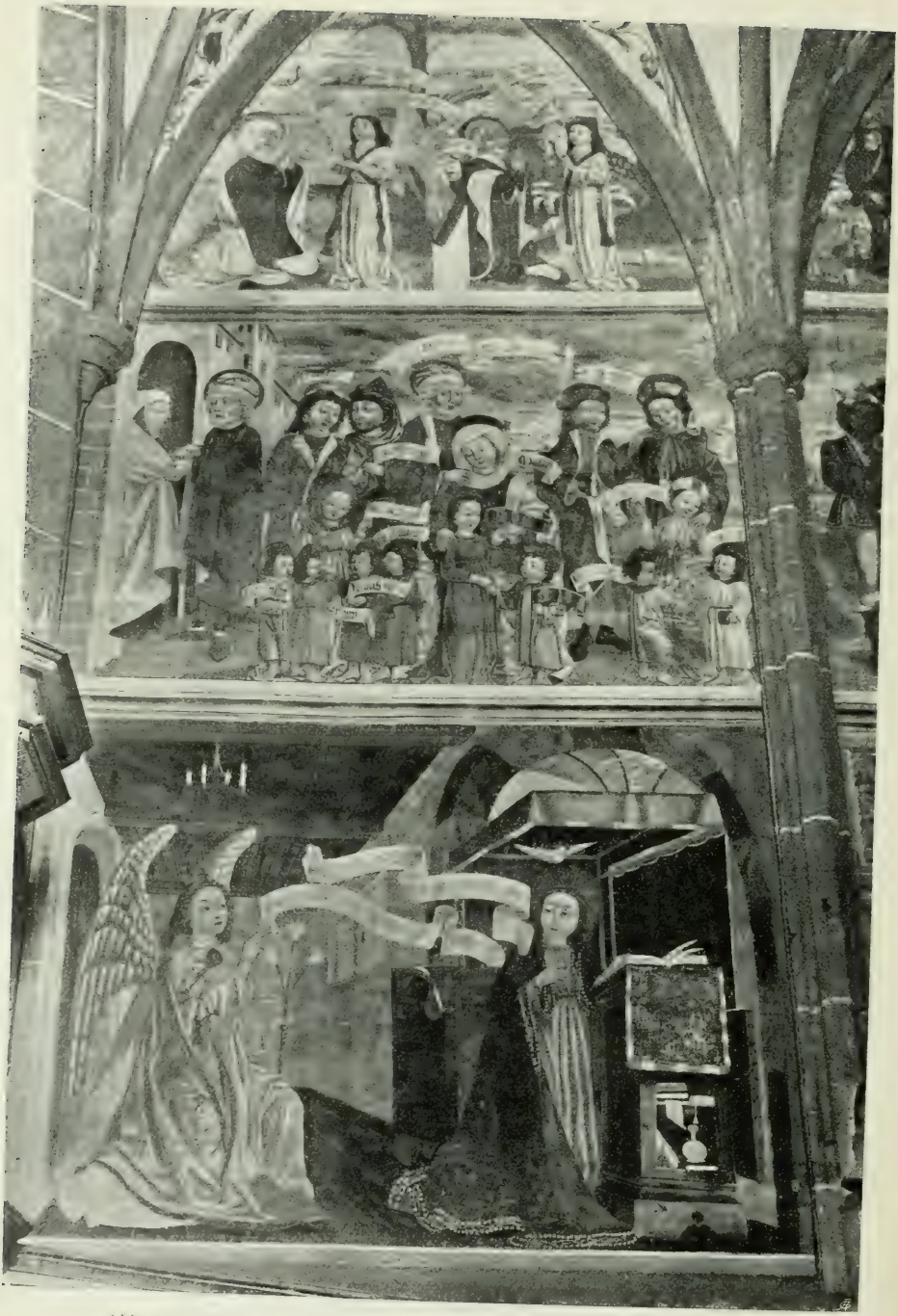


Abb. 157 Obermauern Marienkirche Erstes nördliches Wandfeld im Chor
Bilder aus dem Marienleben (Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

führender Treppe teils verdeckt, teils beschädigt, doch läßt sich noch erkennen, daß hier der Kindermord in Bethlehem dargestellt war.

Das daneben befindliche Wandbogenfeld zeigt zu oberst die Geburt Christi (Abb. 158), darunter folgen: die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. Im untersten Wandfeld öffnet sich ein spät-

Abb. 158 Obermauern Marienkirche
Nördliches Wandfeld im Chor, oben
(Phot. Makart, Wien)

gotisches Portal zur Sakristei, die freibleibenden Wandflächen darüber sind mit den Einzelgestalten der hl. Katharina und Barbara und daneben mit denen des hl. Andreas und eines hl. Bischofs geschmückt (Abb. 159). Man sieht deutlich, daß diese Figuren, zur Ausfüllung der leeren Flächen über und neben dem Portal, im Anschluß an dieses hergestellt wurden.[1*])

[1*]) Vgl. Marie Rumer: „Die St. Johannkirche in Karnol bei Brixen" (Ferd.-Z. 1908, S. 35 f.), worin Verfasserin auf die Verwandtschaft der Fresken in Karnol und im achten Gewölbe des Brixner Kreuzganges mit den hier besprochenen hinweist.

Abb. 159 Obermauern Marienkirche
Zweites nördliches Wandfeld im Chor Unterer Teil
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Das dritte Bogenfeld ist bis zum Scheitel ausgefüllt mit einem sehr reich gegliederten, grau in grau gemalten spätgotischen Sakramentshäuschen oder Tabernakel, welches kunstvolle Durchdringungen gebogener Fialen zeigt (Abb. 160).

Dasselbe baut sich wie eine Monstranz auf einem Fuß, der in einen Schaft übergeht, auf; dieser trägt einen gemalten Reliquienbehälter (ursprünglich mit einer Mauernische für das Allerheiligste versehen), von dem aus Konsolen nach beiden Seiten ausladen und die Seitenflügel des Oberbaues stützen. Drei zierliche Helme bekrönen den erhöhten Mittelbau und die Seitenflügel. Zu beiden Seiten des Mittelturmes sind oben zwei schwebende Engel mit Spruchbändern und in zwei übereinander befindlichen Nischen des Mittelbaues oben Gottvater, in rotem Gewande, segnend, mit der Weltkugel, und darunter der Ecce homo dargestellt. Sowohl neben Gottvater wie neben Christus stehen auf Säulen in den Baldachinen der Seitenflügel je zwei anbetende und singende Engel übereinander. Ebenso stehen seitwärts noch auf Pfeilern, sowie unten neben dem Behälter für das hl. Sakrament Paare von betenden Engeln. —

Abb. 160 Obermauern Marienkirche Drittes nördliches Wandfeld Freskobild eines Sakramentshäuschens (Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Der ganze, sich von blauem Grund abhebende Aufbau ist dekorativ äußerst wirksam.

Die sich der Nordseite anschließende schräge Nordostwand der Chornische füllt eine großartige Komposition der Madonna als Schützerin aus. Zu oberst erscheint Gottvater als zürnender Greis in einer Wolkenglorie, von einem Bogen Pfeile schießend, welche als gezackte Blitze auf die sündigen Erdbewohner herabfahren und Krieg oder Pest denselben bringen. Gleichzeitig schießt ein Engel kopfüber mit gezücktem Schwert herab. Gottvater ist hier in der alttestamentlichen Auffassung des unerbittlich strafenden und rächenden Jehova dargestellt, wie ihn Psalm XVII schildert: „Et misit sagittas suas et dissipavit eos: fulgura multiplicavit et conturbavit eos" und wie ihn auch schon eine Miniatur des 12. Jahrhunderts darstellt.[1]) Auch an den strafenden Apollo der Ilias erinnert diese Auffassung. — Auf einem Spruchband, welches von Gottvater aus herabflattert, stehen die Worte aus dem Deuteronomium XXII, 23: „Congregatio super eos mala et sagittas meas completo in eis."[2]) Unter ihm sieht man die Brustbilder zweier Propheten aus den Wolken ragen, welche ebenfalls flatternde Spruchbänder halten. Der eine, ein Greis, beschwört Gott, von seinem Zorn abzulassen, während der andere, David, den Zorn Gottes anfeuert. Weiter unten links kniet Christus als Ecce homo, nur mit dem Lendentuch bekleidet, auf seinem Grab und fleht, auf seine Brustwunde zeigend, Gott mit erhobener Hand um Gnade für die sündige Menschheit an. Ein Spruchband über seinem Haupte trägt die Worte: „Ecce latus meum apertum propter peccatores." Rechts, ihm gegenüber, steht die mächtige Gestalt der Madonna mit geöffneten Armen, während vier Engel ihren Mantel über der Schutzflehenden ausgebreitet halten, welche zu beiden Seiten vor ihr um Gnade flehend knien. Auf der linken Seite vom Beschauer kniet der Papst mit den Vertretern der verschiedenen geistlichen Stände, rechts der Kaiser mit seinem Gefolge und den Vertretern der weltlichen Stände. Das Bogenfeld an der Südseite des Chores (Abb. 161) zeigt endlich unten den Tod der Maria, darüber ihre Himmelfahrt und zu oberst ihre Krönung. — Zu unterst befindet sich außerdem eine Inschrift, welche uns meldet, daß dieses Gemälde im Auftrag des Herrn Paul Schweinacher, Kaplan im Schloß Rabenstein (welches nicht weit von Obermauern liegt) im Jahre 1488 ausgeführt wurde.[3])

Was an dieser zweiten Gruppe von Freskogemälden im Chor der Kirche von Obermauern zunächst in die Augen fällt, ist die große Verwandtschaft einzelner ihrer Kompositionen mit solchen in der Schloßkapelle von Bruck bei Lienz. Diese Ähnlichkeit konnte mir um so weniger entgehen, als ich nicht nur schon früher einmal die Gemälde im Schloß Bruck eingehender studiert, sondern auch, wie erwähnt, unmittelbar vor meinem Aufbruch nach Obermauern neuerdings besichtigt hatte.

Daß diese Verwandtschaft einzelner Kompositionen in beiden Zyklen aber nicht bloß aus der Überlieferung oder Nachahmung hervorgegangen ist, sondern in der Tat auf einen und denselben Schöpfer beider Zyklen hinweist, das findet reichliche Bestätigung in den sonstigen künstlerischen Eigenschaften und Besonderheiten derselben.

[1]) M. Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu. Paris 1843, S. 167.

[2]) Vgl. Kunstfreund 1894, S. 62, wo die Sprüche der Spruchbänder, jedoch fehlerhaft, angeführt sind.

[3]) Die Inschrift lautet: Hoc opus fecit fieri Dñs Paulus Sweinacher Cappellanus in castro Rabenstein Anno Domini MCCCCLXXXVIII jar.

Abb. 161 Obermauern Marienkirche Südwand im Chor
Mariä Tod und Verklärung (Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Am schlagendsten tritt die Übereinstimmung in der Darstellung der Maria als Schützerin beider Gemäldezyklen hervor, nicht nur hinsichtlich der Komposition, sondern auch in bezug auf Kolorit, Formenbildung, Typen, kurz alle künstlerischen Eigenschaften hervor, welche die Individualität des Meisters kenn-

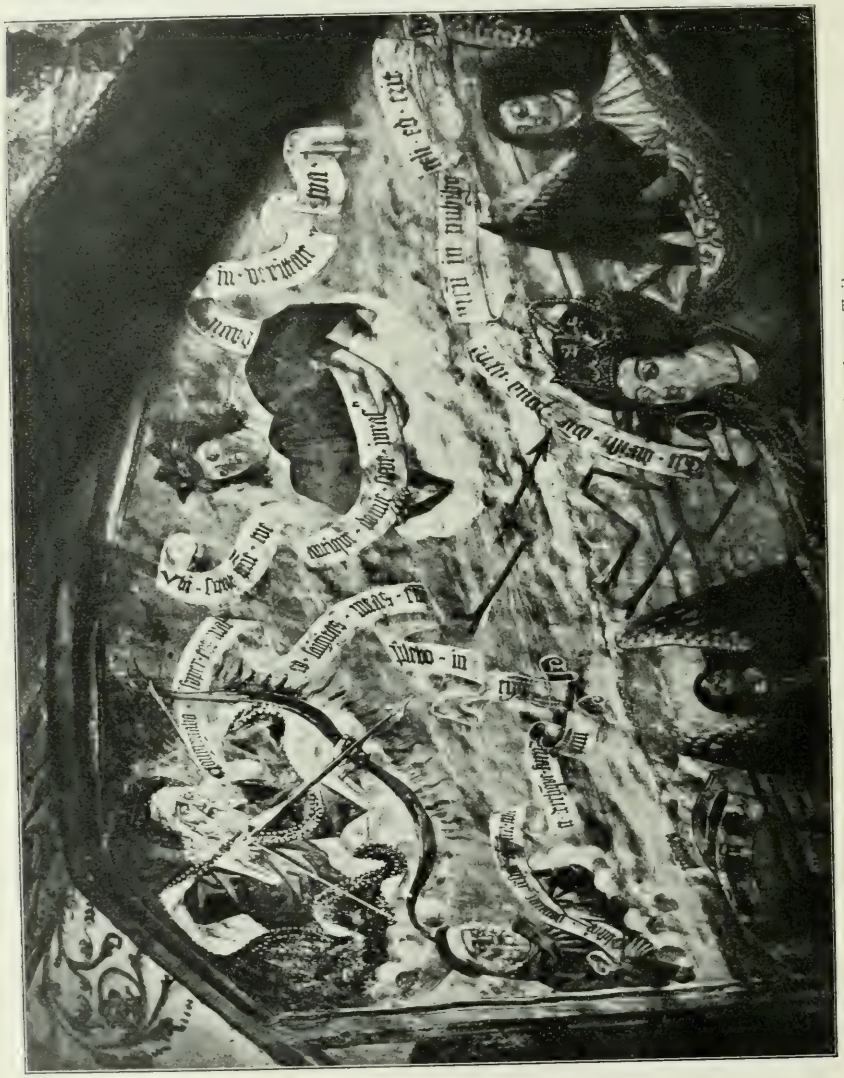


Abb. 162 Schloß Bruck bei Lienz. Pestbild (Oberer Teil). (Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

zeichnen. Mit Ausnahme der auf beiden Darstellungen verschiedenen, knieenden Stifter und nebensächlicher anderer kleiner Verschiedenheiten im einzelnen kann man getrost die Schilderung des einen Gemäldes zugleich auch für das andere gelten lassen, wo eine Vergleichung meiner oben gegebenen, sowie vom „Kunstfreund“ (1894, S. 61 f.) mitgeteilten Beschreibungen und meiner Schilderung des

Abb. 163 Schloß Bruck bei Lienz Pestbild Unterer Teil
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Abb. 164. Schloß Bruck bei Lienz. Freskobild des Todes der Maria. Rechter Teil.
(Jahrb. d. k. k. Z.-K. 1904)

betreffenden Freskobildes im Schloß Bruck, sowie der hier beifolgenden Abbildungen von letzterem anderseits dartun.[1]) (Abb. 162, 163.)

Auch die Darstellung des Todes der Maria in Obermauern zeigt wesentliche Anklänge an das Gemälde desselben Gegenstandes in der Schloßkapelle von Bruck, Anklänge, die sich diesmal aber schon weniger auf die Komposition im strengen Sinne, als vielmehr auf Einzelmotive der Kompositon beziehen, in deren

Abb. 165 Schloß Bruck bei Lienz Tod der Maria Linker Teil
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Anwendung sich in unverkennbarer Weise die individuelle Auffassung eines und desselben Künstlers kundgibt (Abb. 164, 165). Die hier wiedergegebenen Abbildungen werden dem Leser genügende Anhaltspunkte bieten, um solche Stilverwandtschaften zwischen beiden Gemälden herauszufinden. Von charakteristischen Äußerlichkeiten seien hier nur die in mangelhafter Perspektive sich reihenden Giebelhäuser (mit roten Dächern) im Hintergrund beider Gemälde, die schräg in das

[1]) Weil es leider nicht möglich ist, eine Abbildung von dem entsprechenden Freskobild in Obermauern hier mitzuteilen, so muß auf eine stilkritische Vergleichung dieser beiden Darstellungen verzichtet werden: zu einer solchen werden andere Gemälde in Obermauern und Brück Gelegenheit bieten.

Bild hineingestellte Bettstatt der Maria, ihr karriertes Polster, ihr weißes Kopftuch, die mit Doppelreihen von Perlen besetzten Säume an dem Gewande eines der Apostel in Bruck und eines solchen, sowie Christi und Marias darüber in Obermauern erwähnt. Was die Gestalten der Apostel betrifft, so sind sie auf beiden Bildern gedrungen, zum Teil etwas kurz, einzelne Greise haben schneeweißes, gelocktes, geringeltes Haar; die Augenbrauen sind mit einem Ausdruck des Ernstes oder Schmerzes emporgezogen, der Mund mit herabgezogenen Winkeln zeigt bei den meisten Figuren einen Ausdruck frommer, schmerzlicher Ergebung. Die Gewänder zeigen einen ziemlich breiten, aber noch eckigen Wurf. Unter den einzelnen Figuren sind sich besonders diejenigen des Johannes auf beiden Bildern sowohl in der Haltung und Gewandung wie im Lockenschmuck, der Neigung des Kopfes mit dem schmerzverzogenen Munde ähnlich. In Obermauern hält er eine Kerze zu Häupten der Madonna, in Bruck einen Weihwedel zu deren Füßen.

Neben diesen Stilübereinstimmungen beider Gemälde lassen sich jedoch auch gewisse Verschiedenheiten zwischen denselben nicht verkennen. An den Gewändern der Figuren in Obermauern ist der Faltenwurf noch etwas schärfer, eckiger, in kleinere Motive aufgelöst (man betrachte besonders das Bild der Himmelfahrt Marias und ihrer Krönung) als an denen von Bruck, wo bereits ein breiterer Wurf vorherrscht, wenn auch das eckige Element noch nicht verschwunden ist. Auch die Köpfe sind in Bruck kräftiger modelliert als in Obermauern. Man erhält den Eindruck, daß die Gemälde in Obermauern zwar von demselben Meister hergestellt seien, wie die in Bruck, aber um einige Jahre früher als diese. — Diese Wahrnehmung dürfte in der Tat mit dem geschichtlichen Sachverhalt übereinstimmen. Wir wissen nämlich einerseits aus der oben angeführten Inschrift, die sich unter dem Tode der Maria in Obermauern befindet, daß sicher wenigstens dieses letztere Gemälde sowie vermutlich alle daselbst, welche vom nämlichen Meister herrühren, im Jahre 1488 ausgeführt, d. h. wahrscheinlich vollendet wurden, wogegen die Gemälde von Bruck höchstwahrscheinlich später entstanden, indem der urkundlich beglaubigte Meister derselben, Simon von Taisten, welcher sie für den Grafen Leonhard von Goerz gemalt hatte, nach dessen im Jahre 1500 erfolgten Tode noch in den Jahren 1507 und 1509 Zahlung dafür vom Kaiser Maximilian bezog.[1])

Simon von Taisten war also auch der Schöpfer einer Reihe von Werken in Obermauern, die er etwa 5—10 Jahre früher gemalt hatte, als diejenigen im Schloß Bruck.

Nachdem nun mit Sicherheit festgestellt ist, daß die beiden Wandbogenfelder im Chor, welche Maria als Schützerin gegen die Pest und Marias Tod, Himmelfahrt und Krönung darstellen, ein Werk von Simon von Taisten sind, so ist die nächste Aufgabe dieser Untersuchung, Umschau zu halten, was etwa sonst noch von den Gemälden in Obermauern demselben Meister zuzuweisen ist. Es liegt nahe, denselben zunächst im Chor zu suchen, wo eine andere Anordnung der Gemälde herrscht, als auf den zwei Bogenfeldern an der Nordseite des Schiffes, und wo uns auch bei flüchtiger Betrachtung manches Verwandte mit den eben besprochenen Fresken des Simon von Taisten in die Augen fällt.

Gehen wir von dem Pestbild an der schrägen Nordostwand des Chores in der Richtung nach Westen zurück, so begegnet uns zunächst das beschriebene

[1]) Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. II. (Regesten von D. v. Schoenherr Nr. 815, 828, 882, 928.)

Tabernakel mit dem Ecce homo in der Mitte.[1] — Eine Vergleichung desselben mit dem knieenden Christus auf dem Pestbild im Schloß Bruck läßt keinen Zweifel, daß auch ersterer von demselben Meister, Simon, gemalt sei. Derselbe längliche Kopf mit spitzem Kinnbart, aufgezogenen Brauen, auf die Schultern fallenden Lockenbüscheln, derselbe hagere, scharf aber gut modellierte Leib mit spitzen Ellenbogen, scharf heraustretenden Schlüsselbeinen, dasselbe Lendentuch mit flatterndem Ende auf beiden Gemälden.

Auch der Gottvater, der über dem Ecce homo am Tabernakel steht, zeigt uns mit seinem Greisenhaupt, dessen Haupthaar und Bart durch etwas drahtartig scharf gezogene weiße Locken charakterisiert ist, bekannte Züge, die uns an einzelnen greisen Apostelgestalten des Todes der Maria in Schloß Bruck und in Obermauern, sowie am Gottvater der Krönung Marias und des Pestbildes ebendort und auf dem Pestbild in Bruck ähnlich wiederbegegnen.

Desgleichen sind auch die Engel am Tabernakel leibliche Brüder der Engel auf der Himmelfahrt und Krönung Marias und auf dem Pestbild in Obermauern, wie auf dem in Schloß Bruck, sowohl hinsichtlich der breiten Gesichter mit spitzem Kinn, kleinem, oft schiefsitzendem Mund, aufgezogenen Brauen, als auch im Faltenwurf.

Betrachten wir nun das nächste Bogenfeld des Chores nach Westen hin, so brauchen wir, um mit der untersten Figurenreihe zu beginnen, die hl. Katharina und Barbara über der Sakristeitüre nur mit der hl. Barbara und Dorothea in Schloß Bruck zu vergleichen (Abb. 166), um sofort in jenen wieder die Hand des Simon von Taisten zu erkennen, wenn auch diese Figuren an jedem der beiden Orte anders gestellt und bewegt sind. Abgesehen von den gleichen Gesichtstypen mit den hochgezogenen, geschweiften Brauen, den schweren Augendeckeln, den langen Nasen und kleinen, etwas schiefgezogenen Mündern, zeigen auch die Handformen und Handhaltungen auf beiden Gemälden denselben Charakter, und der massive gotische Turm mit dem Spitzhelm und dem Kelch mit der Monstranz davor ist bis auf den viereckigen, oben abgefasten Sockel genau derselbe hier und dort.

Die beiden Gestalten des hl. Andreas und Nikolaus rechts von den beiden heiligen Frauen in Obermauern zeigen wieder den bekannten Greisentypus des Simon, mit den hartgezogenen weißen Locken.

In dem darüber befindlichen Bilde der Darbringung fällt zunächst die Raumschilderung und Raumvertiefung in die Augen, welche, wie so manches andere bei Simon von Taisten, an die Pachersche Richtung gemahnt. Während der Hauptvorgang in einem gotischen gewölbten Kirchenraum vor sich geht, sehen wir links einen tiefen Korridor, an dessen Ende in perspektivischer Verjüngung eine kleine Figur sichtbar ist. Rechts gewinnt man durch eine geöffnete Seitentüre einen Blick in einen Seitenraum, in welchem ein Knabe mit einem Kessel von rückwärts sich zeigt. In der Darbringung selbst begegnen uns wieder echte Typen des Simon in den vollwangigen Frauenköpfen mit den langen Nasen, dem spitzen Kinn, den großen Augen unter schweren Lidern, dem kleinen Mund. Man vergleiche z. B. die beiden Figuren links, den Chorknaben mit der Kerze und die knieende, betende Frau in bezug auf ihre Gesichtsformen mit den beiden Stifterfiguren auf dem Tode Marias in Schloß Bruck, um sich zu überzeugen, daß auch das Bild der Darbringung von Simon herrührt. Beachtenswert ist auf diesem letzteren der Profilkopf der zweiten Frau rechts, für welchen mir unter den Fresken in Schloß Bruck zwar nur ein entsprechendes Motiv, der Profilkopf

[1] Vgl. Abb. 160.

Abb. 166 Schloß Bruck Freskobild der hl. Nothelfer in der Apsis, links vom Mittelfenster
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

einer gekrönten Frau, rechts neben der Maria, als Schützerin, bekannt ist, der aber genügt, um in den scharf gezogenen Umrißlinien der vorspringenden Nase, dem etwas vortretenden Mund, dem runden Kinn, hier und dort dieselbe Hand erkennen zu lassen. Der Profilkopf des greisen Priesters erinnert wiederum an den eines Apostels mit dem Buch in der Hand auf dem Bilde des Todes der

Abb. 167 Schloß Bruck Maria aus der Verkündigung
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Maria in Schloß Bruck, obwohl ersterer etwas flüchtiger ausgeführt ist, wie denn überhaupt auch dieses Fresko deutlich verrät, daß es einer etwas früheren Zeit angehört als die Fresken in Bruck.

Wieder um eine Idee unreifer im Stil erscheinen mir die beiden oberen Fresken dieses Wandfeldes, die Anbetung der Könige und zu oberst die Geburt Christi. In der Anbetung ist allerdings die gemauerte Halle mit dem offenen Dachstuhl realistisch und perspektivisch gut durchgeführt und erinnert wieder an Pachersche Einflüsse. Dagegen steht der zweite, nach tiroli-

scher Kunstweise den Hut lüftende König ziemlich steif da in seinem Brokatmantel und läßt an Brixner Art denken. Der dritte König, bereits als Neger charakterisiert, fällt durch seine herkulischen Formen auf, während Joseph links ein ziemlich verkümmertes Männchen ist, dessen Kopf aber an den des Petrus auf dem Tode der Maria im Schloß Bruck wie in Obermauern unmittelbar erinnert. Auch ist das Bild unzweifelhaft von demselben Maler wie die Darbringung hergestellt, wie allein aus der Gleichheit der Köpfe des ersten Königs, der vor dem Kinde kniet, sowie des Priesters hervorgeht. Auch die Säume mit Doppelreihen von Perlen, welche auf der Anbetung reichlich verwendet sind, liebte Simon, wie wir sahen, anzuwenden. Das oberste Bild dieses Bogenfeldes, die Geburt Christi, erweist sich aber besonders durch die Übereinstimmung des hl. Joseph mit jenem auf der Anbetung darunter als Werk derselben Hand.

Abb. 168 Schloß Bruck Verkündigungsengel
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Gehen wir nun zu dem Wandfeld westlich vom eben beschriebenen zurück, welches das letzte Feld des Chores gegen das Schiff hin bildet, so muß von der Untersuchung des Kindermordes zu unterst abgesehen werden, weil derselbe zum größten Teil von der später davor errichteten Kanzel und Kanzeltreppe verdeckt ist.

Dagegen tritt uns in der Verkündigung darüber wieder ein unverkennbares Werk des Simon von Taisten entgegen, wie eine Vergleichung derselben sowohl mit seinen anderen sicheren Werken als besonders mit der Verkündigung im Schloß Bruck deutlich zeigt (Abb. 167, 168).[1])

[1]) Vgl. oben Abb. 157.

Abb. 169 Bruneck Privatbesitz Tafelbild der Verkündigung
(Mitt. der k. k. Z.-K. 1904)

Hier wie dort sehen wir neben Maria dasselbe schräg verkürzte Lesepult, mit einer an dessen Rückseite herabhängenden Damastdecke, während auf demselben das perspektivisch verkürzte aufgeschlagene Gebetbuch mit einigen in die Höhe stehenden Blättern wahrzunehmen ist.

An beiden Orten kniet die Madonna in rosafarbenem Kleid und dunkelblauem, über den Rücken fallenden und unten vorgeschlagenem Mantel. Die senkrechten Falten ihres Kleides und die schräge Linie ihres Mantelsaumes sind auf beiden Bildern sehr ähnlich. Während sie aber in Bruck ihr ovales, rundbackiges Gesicht betend dem Buche zukehrt, wendet sie dasselbe in Obermauern zum Engel um, der hinter ihr auf dem rechten Beine kniet und verkündend die Hand erhebt. Diese Engelgestalten stimmten in der Stellung auf beiden Gemälden fast völlig überein, nur zeigt der Engel in Obermauern ein etwas rundlicheres Gesicht als jener in Bruck, und auch die Faltenmotive sind verschieden, wenngleich im Charakter verwandt. Auch die Form der hoch emporgerichteten Flügel ist an beiden Bildern fast völlig die gleiche, ebenso auch die Fingerhaltung und die Form der dreiästigen Lilie. R. Stiassny[1]) weist noch ein drittes Bild der Verkündigung, auf Holz, im Besitze des Freiherrn v. Sternbach in Bruneck (Abb. 169), dem Simon von Taisten zu, und zwar nach meiner Überzeugung mit vollem Recht, indem auch auf diesem die Hauptgruppe fast völlig mit der in Obermauern übereinstimmt, mit Einschluß der dreiästigen Lilie, während der Typus des Engels dem in Schloß Bruck am nächsten steht, was darauf schließen läßt, wie Stiassny auch annimmt, daß das Tafelbild um dieselbe Zeit wie die Fresken in Bruck, demnach also später als diejenigen in Obermauern entstand. Ebenso entspricht der Gottvater auf dem Brunecker Tafelbild, wie Stiassny gleichfalls hervorhebt, genau demjenigen auf dem Brucker Pestbild und, wie hinzugefügt werden kann, auch auf demjenigen in Obermauern.[2*])

Blicken wir auf diesem Felde weiter hinauf, so können wir schließlich auch nicht zweifeln, daß die hl. Sippe und die Verkündigung der Geburt Mariens[3]) in Obermauern von Meister Simon sind, da wir wieder alle die uns bekannten Typen desselben, den weiblichen Profilkopf, den Greisenkopf des hl. Joseph, Jünglings- und Frauenköpfe mit kleinem, schiefem Mund, die Engel wie am Tabernakel usf., wiederfinden, nur in einer etwas unreiferen Form, als sie seine späteren Werke, selbst in Obermauern, zeigen.

Durch eine eingehende Untersuchung und Vergleichung, bei welcher die am augenscheinlichsten als Werke des Simon von Taisten erkennbaren Gemälde Marias als Schützerin gegen die Pest und Marias Tod den Ausgangspunkt bildeten, hat sich also mit Sicherheit ergeben, daß sämtliche Gemälde auf den fünf Wandfeldern im Chor der Marienkirche in Obermauern von dem genannten Meister, in den schwächeren Teilen vielleicht auch von Gesellen desselben herrühren.

Indem wir bei dieser Untersuchung vom Chor aus wieder zu den unmittelbar anstoßenden zwei Wandbogenfeldern der Nordseite des Schiffes mit den Darstellungen der Geschichte Christi zurückgelangt sind, drängt sich unwillkürlich die Frage auf, in welchem Verhältnis diese Fresken, in denen Einflüsse der Brixner Schule kaum zu verkennen sind, zu jenen im Chor stehen, welche nunmehr Schritt für Schritt für Simon von Taisten gewonnen wurden.

Dieser Frage ist um so weniger auszuweichen, als sich in den unmittelbar benachbarten Gemälden des Simon manche Motive zeigen, welche vor der Ver-

---

[1]) Mitt. der k. k. Z.-K. 1904, S. 82 und 84.

[2*]) Es muß hier festgestellt werden, daß ich der erste war, der die Fresken in Obermauern als Werk des Simon von Taisten erkannte (vgl. Ferd.-Zeitschr. 1903) und daß erst daraufhin Stiassny in oben zitierten Aufsatz verschiedene Ergebnisse meines genannten Artikels teils annahm (in bezug auf Simon von Taisten und Obermauern, sowie Marx Reichlich in Heiligenblut), teils mit wenig Stichhaltigkeit in Zweifel zu stellen suchte (in bezug auf Wolfgang Aßlinger).

[3]) Vgl. Abb. 157.

gleichung mit den beglaubigten Arbeiten desselben mich in Zweifel ließen, ob sie in der Tat auch von ihm herrühren.

Obschon dies nun sichergestellt ist, so lassen sich darum doch eine Reihe auffallender Verwandtschaften auch zwischen den Gemälden des Simon von Taisten im Chor und den brixnerisch beeinflußten an der Nordseite des Schiffes nicht in Abrede stellen, obwohl letztere nicht nur in der Gesamtanordnung, sondern auch in der geschlosseneren Kompositionsweise und schärferen Zeichnung auch unverkennbare Unterschiede von ersteren aufweisen. Dagegen läßt sich im Ge-

Abb. 170 Schloß Bruck Ölberg
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

wandwurf zwischen diesen und den zunächst anstoßenden Fresken des Simon, wo er auch noch stark brüchig ist, kein wesentlicher Stilunterschied erkennen.

Es sei nun ganz summarisch auf eine Anzahl von Ähnlichkeiten in Typen und Motiven hingewiesen, die zwischen den Passionsfresken im Schiff und den Fresken im Chor sowie anderen Werken des Simon von Taisten bestehen.

In der Erweckung des Lazarus (Abb. 149, oben) weist die perspektivisch vertiefte, gewölbte Halle und die perspektivische Aufstellung der Zuschauer auf ähnliche Pachersche Einflüsse hin, wie wir sie bei Simon fanden.

Im hl. Abendmahl (Abb. 149, zweite Reihe von oben) gleicht der greise Apostel in Profil rechts dem Apostel am Bettende auf dem Tode Marias im Schloß Bruck. (Abb. 164.)

Christus mit dem Lockenbausch auf den Schultern ähnelt dem Ecce homo auf dem gemalten Tabernakel im Chor und auf dem Pestbild in Bruck. Der hl. Petrus auf demselben Bild ist mit seinem breiten, weißgelockten Kopf sehr ähnlich dem Petrus auf dem Gemälde des Marientodes in Schloß Bruck und in Obermauern, ferner dem hl. Andreas über der Sakristeitüre in Obermauern und dem hl. Joseph auf den Gemälden der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im Chor von Obermauern, sowie mehreren Greisen im Sippenbild ebendort.

Der bejahrte, langhaarige Apostel links von Christus auf dem Abendmahl findet ein verwandtes Gegenstück im äußersten Apostel rechts auf dem Marientod in Schloß Bruck.

In der Darstellung des Ölbergs in Obermauern (Abb. 149) ist die Übereinstimmung des zuhinterst im Profil sitzenden Jüngers auffallend, der das Kinn auf

Abb. 171 Obermauern Marienkirche Pietà und Grablegung
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

den quer über den Schoß gelegten, in den Mantel gehüllten rechten Arm stützt, mit dem vor Christi Füßen sitzenden Jünger auf dem Ölberg in Schloß Bruck (Abb. 170). Auch die beiden übrigen Jünger zeigen auf beiden Gemälden dieselben Motive des auf die Hand gestützten Kopfes, wenn sie auch anders gruppiert sind.

In der Verleugnung Petri in Obermauern (Abb. 149) zeigt Petrus wieder den typischen Kopf, dessen Analogien auf Simons Gemälden schon angeführt wurden. Zu beachten ist hier aber noch die gedrungene Kürze der Petrusfigur, welche an die Kürze des hl. Joseph auf dem Gemälde der drei Könige erinnert. (Abb. 158.) Das vor ihm stehende Mädchen, welches ihm Christus am Fenster zeigt, erinnert in seinem eckig gebogenen und an den Leib gezogenen Unterarm an die ähnliche Haltung der Arme mit emporgezogenen Schultern der Hl. Dorothea und Barbara im Schloß Bruck, sowie an ähnliche Armbewegungen der hl. Katharina auf dem Katharinenaltar im Kloster Neustift, welcher der Werkstatt Friedrich Pachers angehört.

Die beiden sitzenden, sich am Feuer wärmenden Soldaten auf demselben Bild zeigen ähnliche Jünglingstypen wie der Kerzenträger auf dem Gemälde der Darbringung im Chor (Abb. 158). Die Zipfelmütze des einen errinnert an ähnliche Kopfbedeckungen auf Gemälden der Pacherschulen. Auf dem Gemälde der Pietà (Abb. 171) finden wir einen weiblichen Profilkopf, der ganz verwandt ist mit jenem auf der Heimsuchung des Simon im Chor von Obermauern, sowie auf dem Pestbild im Schloß Bruck. Der Johannes auf demselben Bild ist mit jenem auf dem Marientod im Schloß Bruck und in Obermauern zu vergleichen.

Dasselbe gilt auch von dem Johannes auf der Grablegung (Abb. 171), wie außerdem der Profilkopf des Greises links an denjenigen des greisen Apostels am Bettende der sterbenden Maria im Schloß Bruck einigermaßen erinnert.

Ähnliche Beziehungen lassen sich auch zwischen den Gemälden des zweiten Wandfeldes mit Darstellungen der Passion, die unzweifelhaft von derselben Hand herrühren wie die im ersten, mit denen sie gleichzeitig entstanden, und den Gemälden im Chor, sowie jenen im Schloß Bruck nachweisen. Es genüge hier auf die Ähnlichkeit der lieblichen Köpfe des Auferstehungs- und des Verkündigungsengels in Obermauern hinzuweisen.

Die angeführten Einzelheiten dürften hinreichen als Beweise für die enge Stilverwandtschaft zwischen den Gemälden der Passion auf den zwei Wandbogenfeldern der Nordseite des Schiffes, die zugleich mit der Brixner Schule zusammenhängen und jenen im Chor (hauptsächlich aus dem Marienleben), welche sich als Werk Simons von Taisten herausgestellt haben.

Für den, trotz gewisser Verschiedenheiten, unzweifelhaften Stilzusammenhang zwischen den Fresken der Nordwand und des Chores in Obermauern, sowie zwischen ersteren und den Passionsbildern des Flügelaltars im Ferdinandeum, der sich aus der bisherigen Untersuchung ergeben hat, lassen sich nun freilich verschiedene Erklärungen geben. Entweder kann man annehmen, daß die Passionsbilder ebenfalls ein Werk des Simon von Taisten sind und einer etwas früheren Entwicklungsstufe seines Stiles angehören, in der er noch mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit der Brixner Malerschule aus der Nachfolge Sunters stand und ihm auch die vier Tafelbilder aus Christi Passion am Flügelaltar in Innsbruck zuweisen, auf welchen in der Tat einige Unarten, wie die großen Augäpfel und schweren Augenlider, sowie die sauertöpfisch verzogenen kleinen Münder, sowie auch manche Typen an Simons Gesichtsbildungen erinnern, während anderes allerdings wieder nicht ganz zu stimmen scheint.

Oder wir können annehmen, daß die Fresken der Passion in Obermauern, sowie die Tafelbilder am Flügelaltar in Innsbruck in der Tat von einem oder auch von zwei verschiedenen Brixner Malern hergestellt wurden, die aus der Sunterschen Richtung oder Nachfolge hervorgegangen sind, jedoch auch schon von Pacherschen Einflüssen berührt waren, was ja begreiflich ist, da ja sowohl Michael als auch Friedrich Pacher sich zeitweise in Brixen aufhielten und dort bedeutende Werke schufen. Friedrich Pacher stellte 1483 für das Hospital in Brixen seine Taufe Christi in Freising her.

Jedenfalls dürften, ihrem noch etwas strengeren Stil, auch im Einteilungsprinzip nach zu urteilen, die Gemälde der Passion im Schiff früher als diejenigen des Simon von Taisten im Chor der Kirche von Obermauern entstanden sein. Wahrscheinlich darf als Datum der Entstehung der ersteren die Jahreszahl 1484 angenommen werden, welche sich an einem halbzerstörten Freskobild hinter dem Seitenaltar rechts vom Chor befindet und das Martyrium des hl. Sebastian, sowie ein knieendes Stifterehepaar darstellt. Hinter den Gestalten baut sich ein

gemaltes Steintabernakel mit drei Wimpergen auf blauem Grund, ähnlich, doch einfacher als das des Simon von Taisten, im Chor auf, für welches ersteres vielleicht die Anregung gegeben hat. Bei meiner Besichtigung der Kirche von Obermauern im Herbst 1903 schrieb ich diese Bruchstücke von Gemälden dem „Brixner Meister" der Passion zu, allerdings wegen der mangelhaften Erhaltung und Möglichkeit einer genaueren Besichtigung nur vermutungsweise.[1])

Daß aber die Fresken der Passion möglicherweise auch noch einige Jahre vor 1484 entstanden sein können, ist wenigstens durch die Erbauungszeit der Kirche nicht ausgeschlossen, welche durch die Jahreszahl 1456 am Chorbogen bezeichnet werden dürfte.[2])

Ohne nun ein entscheidendes Urteil darüber fällen zu können, ob die Fresken an der Nordwand des Schiffes mit Darstellungen der Passion das Werk eines besonderen Künstlers der Brixner Schule oder ein Werk des Simon von Taisten seien, welches ihn auf einer etwas früheren Entwicklungsstufe zeigt, als die Fresken im Chor, so glaube ich aus dem Stilzusammenhang, der zwischen beiden Zyklen besteht, doch den Schluß ziehen zu dürfen, daß Simon von Taisten ebenfalls seine ersten Anregungen von der Brixner Schule empfing, die aus der Richtung des Sunter hervorgegangen war, daß er aber zugleich Einwirkungen der Pacherschule und zumal des Friedrich Pacher in sich aufnahm, und zwar zum Teil vielleicht durch Vermittelung der Brixner Schule, zum Teil aber auch unmittelbar.

Anfangs noch strenger und trockener im Stil, nach Art der Brixner, wie er sich (auch wenn die Passionsfresken nicht von ihm sind) selbst noch in den Fresken des Chores von Obermauern im Verhältnis zur Schloßkapelle von Bruck zeigt, eignete er sich allmählich, mit der Zunahme seiner technischen Fertigkeit in der Freskomalerei, sowie auch im Zusammenhang mit den allgemeinen Stilwandlungen der fortschreitenden Zeit einen freieren, flüssigeren Vortrag, eine breitere Zeichnung und weichere Modellierung an, wodurch er sich zugleich aber auch öfter zu einer flüssigeren, derberen, auf dekorative Wirkung berechneten Routine verleiten ließ, neben welcher aber doch auch wieder sorgfältiger ausgeführte Einzelheiten hervortreten. Selbst im Chor von Obermauern kann man, von der Nordseite beginnend und beim Tode Marias an der Südseite endend, eine leise Steigerung seiner Freiheit im Vortrag und in der Formenbildung, zugleich aber auch seiner individuellen Unarten, wie der großen Augen mit schweren Lidern, des zusammengezogenen Mundes, der mit kecken Pinselstrichen handwerksmäßig gezeichneten, aber malerisch geordneten Haarlocken wahrnehmen.

Zugleich scheinen die Einflüsse der Pacherschule, zumal des Friedrich Pacher, bei ihm später eher zuzunehmen, als sich zu vermindern. Außerdem aber nimmt er später auch noch unmittelbare italienische Einflüsse, sowohl hinsichtlich einer breiteren Maltechnik, wie in bezug auf gewisse Bewegungen, Typen, große, natürliche Gewandmotive und Trachten in seine Kunst auf. Aber es gelingt ihm nicht in seiner späteren Entwicklung, einen harmonischen Ausgleich zwischen dem früher Erlernten und später Erworbenen zu erreichen, so daß wir besonders in seinen Fresken in der Schloßkapelle von Bruck auffallende Gegensätze von milder Weiche und herber Härte, von Eckigem und Geschmeidigem, von flüchtiger und selbst roher, sowie sorgfältiger und zarter Ausführung antreffen.

[1]) Vgl. Kunstfreund 1894, S. 55, wo auch zwei Wappen als daselbst befindlich erwähnt und beschrieben werden, deren Deutung mir leider nicht möglich ist. Jedenfalls aber ist dadurch erwiesen, daß außer dem Kanonikus Schweinacher, Kapellan von Rabenstein, auch noch andere Personen Aufträge zur Ausmalung der Kirche erteilten.

[2]) Kunstfreund 1894, S. 34.

Der hl. Florian (Abb. 172) an der linken Oberwand der Schloßkapelle zu Bruck erinnert z. B. in seiner gespreizten, die Beine kreuzenden und die Füße stark nach auswärts drehenden Schrittstellung noch unmittelbar an den Christus

Abb. 172 Schloß Bruck Hl. Florian
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

in der Vorhölle in Obermauern, sowie auf dem Brixner Flügelaltar in Innsbruck (Abb. 149 u. 156); ebenso eckig und unbehilflich ist auch seine Armhaltung, während in der harten und unschönen Gesichtsbildung, mit den großen, schweren Augendeckeln, dem schiefen, verkniffenen Munde, dem knopfartigen Kinn, den

scharfen Gesichtsfalten, die Unarten des Meisters, die er zum Teil von Friedrich Pacher angenommen hat, recht deutlich hervortreten.

Ähnliches gilt von der eckigen Gestalt des hl. Sebastian, sowie der Hl. Barbara und Dorothea in der Reihe von Heiligen (zum Teil Nothelfern) in der Apsis links vom Mittelfenster. (Abb. 166.) Dagegen zeigen eine große Anmut sowohl im weichen Fluß der nicht knittrigen Gewandung, wie in der geschmeidigen Bewegung und im sanften Ausdruck der Köpfe die Hl. Helena und Katharina rechts vom Mittelfenster der Apsis, in welchen offenbar italienische Einwirkungen durchschimmern. (Abb. 173.) Daß diese auffallenden Stilschwankungen nicht auf verschiedene Hände hinweisen, das beweisen am besten die Gemälde des Todes der Maria und Marias als Schützerin in derselben Kapelle, wo freiere, schönere Typen und Faltenmotive gemischt und unmittelbar neben den geschilderten Härten vorkommen. Der knieende Heiland auf letzterem Bilde zeigt bei sorgfältiger Ausführung noch die ganze Strenge der Brixner-Pacherschen Schulung des Meisters, während unter den flüchtiger und breiter ausgeführten Gestalten der männlichen Stifter links von der ebenfalls noch befangenen Maria, einige Köpfe in Vorderansicht uns fast auf venetianische, bellineske Einflüsse schließen lassen könnten. Trotz der vielfach ziemlich handwerksmäßig flüchtigen Malweise, mit welcher der Meister besonders im Schloß Bruck seine Gewänder ausführte, in denen lichte Töne wie Rosa, lichtes Blau und Grün mit kräftigem, tiefem Rotbraun, Dunkelbraun, Violett und Schwarz lebhaft kontrastieren, blieb er doch auch dort seiner alten Brixner-Pacherschen Vorliebe für perlenbesetzte Gewandsäume, sowie Brokatstoffe, deren Musterung er wahrscheinlich zum Teil auch mit Temperafarben aufsetzte, getreu.

Es sei hier noch bemerkt, daß auch die Fresken, welche am Chorgewölbe der Friedhofskapelle zum hl. Jakob in Taisten, dem Geburtsort unseres Meisters, oberhalb Welsberg noch erhalten sind und Gottvater von zwei Engeln umgeben, sowie die vier Evangelistensymbole darstellen, ebenfalls dem Simon von Taisten zuzuweisen sind und nicht dem Michael Pacher, wie ich es in einer früheren Schrift tat.[1] Das breite griesgrämige Gesicht Gottvaters mit dem etwas verwildert aussehenden, schneeweißen Haupthaar und Bart, sowie die großen, dunklen Augen, mit den schweren Augenlidern dieser Gestalt und der Engel, endlich die flüchtigere Ausführung, als sie dem Michael Pacher eigen war, weisen bestimmt auf Simon hin, dessen Gottvater in der Apsiswölbung und auf dem Pestbild in der Schloßkapelle in Bruck ebenso wie in Obermauern dieselbe Auffassung und Behandlungsweise zeigen, wie der Gottvater in Taisten. Die an der Außenseite der Jakobskapelle eingemeißelte Jahreszahl 1490 dürfte ungefähr die Zeit bezeichnen, in der Simon diese Fresken, also kurz nach denen in Obermauern, ausführte.[2])

Auch an der Außen- und Innenseite der hl. Georgskapelle in Taisten mag manches von Simon herrühren, so z. B. der majestätische Gekreuzigte an der Außenseite, sowie ein jetzt in Glas eingelassener Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika im Innern der Kirche. Doch die meisten der dort befindlichen Gemälde sind durch die jüngste Restaurierung einer genaueren Beurteilung entzogen.[3])

[1]) Wanderungen und Kunststudien in Tirol S. 114.

[2]) Michael Pachers Madonna am Schlußstein der Erasmuskapelle in der Pfarrkirche zu Taisten entstand dagegen schon um 1470, wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Welsperger Bildstöckl. Vgl. „Wanderungen usw.“, S. 109, und oben S. 146.

[3]) Dieser Aufsatz ist bereits Ende 1903 verfaßt worden, blieb aber wegen mangelnder notwendiger Abbildungen bis 1904 unveröffentlicht. Vorstehende Berichtigung meiner früheren

Abb. 173 Schloß Bruck Hl. Nothelfer in der Apsis, rechts vom Mittelfenster
(Jahrb. der k. k. Z.-K. 1904)

Während ich in Obermauern unerwarteterweise sichere Werke des Simon von Taisten fand, so veranlaßte mich dagegen eine merkwürdige Nachricht, daß derselbe Maler am Flügelaltar von Heiligenblut in Kärnten einige Gemälde ausgeführt habe, diesen Ort eigens zu dem Zwecke aufzusuchen, um mich durch eigene Besichtigung zu überzeugen, wieviel Wahres an jener Nachricht ist.[1*]) In einer handschriftlichen Beschreibung der Kirche von Heiligenblut, welche der Pfarrer von Sagritz G. A. Aicher von Aichenegg (1720—38) verfaßt hat, heißt es nämlich: „Anstatt der Blindflügel sind bei diesem Altar in flachen, mit Leisten eingefaßten Tafeln schön flach geschnittene Geheimnisse entworfen, und wenn die zwei Tafeln zugemacht werden, als an Advent und Fastenzeit, wird der Altar geschlossen, alsdann erzeigen sich bei den Seiten zwei Tafeln, darinnen die allerschönsten Figuren von einem vornehmen Künstler namens Simon Mareigl zu Dässten (Taisten) im Gericht Welsberg entworfen.“ [2])

Obschon der seltsame Beiname „Mareigl“ dieses Malers in den Urkunden nicht vorkommt, so legte ich zunächst weiter kein Gewicht darauf, sondern war vor allem darauf bedacht, zu prüfen, ob sich diese Nachricht in bezug auf die Beteiligung des Simon von Taisten an der malerischen Ausschmückung des Heiligenbluter Hochaltars durch den Augenschein bestätige. Und zwar handelte es sich gemäß oben angeführter Stelle hier zunächst nur um die Gemälde auf den Außenseiten der Außenflügel, „welche sich zeigen, sobald beide Flügel des Altars geschlossen werden“.

Es ist nun vorauszuschicken, daß auch an der Rückseite des Schreines sich Gemälde befinden, welche sich aber, mit Ausnahme einer zum größten Teil durch einen Schrank verdeckten hl. Sippe, an der Rückseite der Predella, als die Arbeiten eines ganz mittelmäßigen derben Gesellen, von den Gemälden an den Flügeln scharf unterscheiden.

Jene rohen, stark verzeichneten Gemälde stellen den hl. Petrus, Stephan und Briccius in ganzer Figur dar. Sie sind durch Inschriften bezeichnet, deren Duktus vollständig übereinstimmt mit jener bekannten Inschrift auf der Mitte der Rückseite des Kastens, wonach ein Maler Wolfgang im Jahre 1520 das „Werk vollendet“ hat.[3])

Ansicht betreffs der Fresken in der Friedhofskapelle zu Taisten habe ich demnach selbständig nach einer neuen Besichtigung im Herbst 1903 vorgenommen, ehe R. Stiassnys Bemerkungen über diesen Gegenstand in den Mitt. der k. k. Z.-K. 1904, Spalte 80 erschienen waren. Den hl. Christoph an der südlichen Außenwand der Georgskirche in Taisten habe ich dagegen niemals dem Simon von Taisten zugeschrieben, wie aus dem Zitate Stiassnys (Spalte 81 Anm. 2) gefolgert werden könnte. Auch ist derselbe jetzt so übermalt, daß über seinen ursprünglichen Stilcharakter sich kaum noch sichere Schlüsse ziehen lassen.

[1*]) Meine von hier an im weiteren Verlauf dieser Abhandlung dargelegten Entdeckungen oder Wahrscheinlichkeitsschlüsse bezüglich der Urheber des Heiligenbluter Altares hatte ich, ehe sie in dieser ausführlicheren Fassung im Jahrbuch der k. k. Z.-K. 1904 erschienen, bereits dem wesentlichen Inhalt nach in der (oben S. 289 ff. wieder abgedruckten) Studie: „Ein Bildschnitzer aus M. Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut“ im Jahrgang 1903 der Ferd.-Zeitschr. veröffentlicht. Um Wiederholungen zu vermeiden, habe ich im Wiederabdruck des letzteren Aufsatzes entsprechende Kürzungen vorgenommen.

[2]) Diese Stelle wurde zuerst veröffentlicht von Prof. v. Hann in der Zeitschrift Carinthia, Jahrg. 1900, Nr. 90 und dann von Prof. Graus in seinem Aufsatz: „Heiligenblut in Kärnten und sein Hochaltar“ (Kirchenschmuck 1902, S. 85 f.). Es ist zu beachten, daß schon in dieser Nachricht des Pfarrers Aicher die stillschweigende Voraussetzung enthalten ist, daß an diesen Bildern neben Simon auch noch ein oder mehrere andere Künstler beteiligt waren, weil ersterem nur die „allerschönsten“ Figuren zugewiesen werden. Es fragt sich nun aber, ob diese nicht vielmehr von einem anderen hergestellt wurden als Aicher glaubt.

[3]) Vgl. Ferd.-Zeitschr. 1903, S. 236, Anm., oben S. 293.

Obwohl man nun anfangs geneigt sein könnte, infolge der Übereinstimmung seiner Namensbezeichnungen mit dieser Inschrift, jene rohen Gemälde an der Rückseite als Werke des Malers Wolfgang anzusehen, so spricht doch die Wahrscheinlichkeit dagegen, daß gerade jener rohe Geselle sich mit einer Inschrift als Vollender des Altares habe verewigen dürfen. Wahrscheinlicher ist es, daß dieser Geselle als geschickter Kalligraph im Auftrage des Hauptmeisters dessen Namen in einer Inschrift aufgezeichnet und gleichzeitig die oberen Stellen der Rückseite mit einigen dekorativ flüchtigen Malereien ausgefüllt habe. Wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe, dürfte der Maler Wolfgang vielmehr derjenige

Abb. 174 Heiligenblut Hochaltar Rückseite der Predella
Hl. Sippe Von Simon von Taisten
(Phot. H. Makart)

Meister gewesen sein, der den ganzen Altar in Kondition zur Ausführung bekam und von dem die schönen Holzskulpturen an demselben herrühren.[1] [1*]

[1] Vgl. meinen Aufsatz: „Ein Bildschnitzer aus M. Pachers Schule" Ferd.-Zeitschr. 1903, S. 233 f., oben S. 295 f.). Meiner dort ausgesprochenen Vermutung, daß dieser Wolfgang Maller mit Wolfgang Aßlinger zu identifizieren sei und daß dieser sowohl der Künstler der Schnitzaltäre im Stil des Traminer Altars (im Nationalmuseum zu München) wie auch der damit verwandten Schnitzereien am Heiligenbluter Altar gewesen sei, hat Stiassny (Mitt. der k. k. Z.-K. 1904, Spalte 66 f.) andere Vermutungen, mit dem Hinweis auf verschiedene Künstler mit dem Namen Wolfgang, entgegengestellt, worauf hier nicht eingetreten werden kann.

[1*] Auf sehr schwachen Füßen scheint mir besonders Stiassnys Hypothese zu stehen, daß die Flügelaltäre in St. Korbinian zu Aßling, Werke des Wolfgang Aßlinger sein müssen, aus dem Grunde, weil er seinem Namen nach wahrscheinlich eben von Aßling war. Wie aber die Verwandtschaft dieser Legendenbilder mit denen des Katharinenaltars in Neustift (welche St. selbst hervorhebt), so weist auch der architektonische Charakter ersterer Altäre auf eine Entstehung derselben noch im 15. Jahrhundert hin (vgl. oben S. 249 f. und das Verzeichnis der Altäre S. 314), während Wolfgang Aßlingers Tätigkeit nur für das 16. Jahrhundert urkundlich nachgewiesen ist.

So viel ist jedenfalls sicher, daß die hl. Sippe, sowie sämtliche Gemälde der Flügel nicht von derselben rohen Hand herrühren, welche jene drei Heiligengestalten an der Rückseite des Schreines malte. Vielmehr sprechen alle Anzeichen dafür, daß sowohl die hl. Sippe, wie wenigstens ein Teil der Gemälde an den Außenseiten der Außenflügel in der Tat von Simon von Taisten und seiner Werkstätte herrühren, wobei jedoch von vornherein zu berücksichtigen ist, daß diese Gemälde jedenfalls wesentlich später (wohl nicht lange vor gänzlicher Vollendung des Altares, also bis 1520) entstanden sind, als die übrigen uns bekannten Gemälde des Simon, welche sämtlich noch in den letzten Jahrzehnten des 15. oder ganz im Anfang des 16. Jahrhunderts hergestellt wurden.

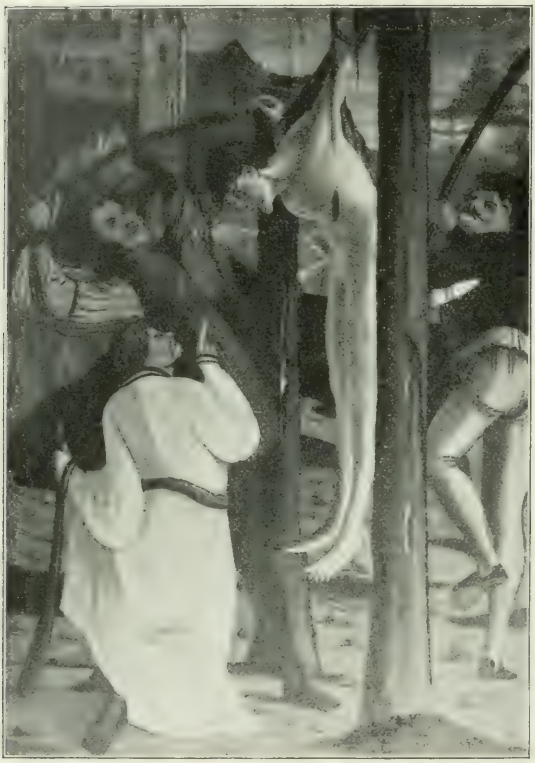


Abb. 175 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des rechten Außenflügels
Oben: Folterung des hl. Vinzenz
(Phot. H. Makart)

In der Darstellung der hl. Sippe an der Rückseite der Predella weisen die wenigen, von dem davorgestellten und angenagelten Schrank nicht ganz verdeckten Figuren, auf eine entschieden bessere Hand, als die oberen Gestalten, hin: einige keck vorspringende Profilköpfe, die großen, vollen Augen, sowie der Faltenwurf, der trotz seiner breiteren, aber auch flüchtigeren Behandlung doch Pachersche Grundmotive nachklingen läßt, weisen mit großer Wahrscheinlichkeit auf Simon von Taisten als Urheber hin. (Abb. 174.) 1*)

An den Außenseiten der Außenflügel sehen wir, wenn der Altar geschlossen ist, folgende Darstellungen: Oben rechts, die Folterung, links, der Tod des hl. Vinzenz auf dem glühenden Rost:

1*) Die neuerdings nach Entfernung des Schrankes von Hans Makart hergestellte Photographie dieses Bildes, wonach beistehende Abbildung ausgeführt wurde, verwandelt die nach meinen früheren Wahrnehmungen oben angenommene große Wahrscheinlichkeit, daß Simon von Taisten der Urheber dieses Predellabildes sei, zur vollsten Gewißheit, indem die Ähnlichkeit, ja zum Teil Gleichheit zwischen den männlichen und weiblichen Typen dieses Bildes und der anderen Gemälde des Simon in Obermauern und Schloß Bruck jetzt unverkennbar hervortritt. Da nun zugleich Simons Tätigkeit am Altar von Heiligenblut beglaubigt ist, so liefert dieses Bild vermöge seiner Stilgleichheit mit den genannten anderen Gemälden zugleich auch einen neuen Beleg dafür, daß diese in der Tat von Simon sind, obwohl die von Schönherr dafür beigebrachten Urkunden (vgl. meine: Wanderungen und Kunststudien in Tirol, Innsbruck 1894, S. 54) neuerdings nicht auf das Schloß Bruck, sondern auf ein städtisches Wohnhaus des Grafen von Görz bezogen worden sind, wie mir mündlich mitgeteilt wurde.

unten rechts die Taufe Christi, links die Bergpredigt. Die Gemälde sind sehr abgeblaßt und zum Teil abgeschabt oder abgebröckelt.

Im ersten oberen Bilde sehen wir den hl. Vinzenz an den Armen aufgehängt mit vorgebeugtem Oberkörper, von zwei sehr häßlichen Henkern mit Keulen geprügelt: im Vordergrund kniet ein Henker, auf seine Keule gestützt, und weist mit den Fingern auf ihn. Der nackte, blaßgetönte Körper des Heiligen zeigt allerdings eine weichere Modellierung als die sonstigen nackten Figuren des Simon, was eben durch die spätere Entstehung der ersteren erklärlich sein dürfte. Die gespreizte Haltung des mit Beinlingen bekleideten anderen Henkers rechts vom Heiligen, mit dem emporgezogenen linken Bein, erinnert noch sehr an die Einflüsse der Pacherschule. (Abb. 175.)

Abb. 176 Heiligenblut. Hochaltar
Außenseite des linken Außenflügels
Oben: Tod des hl. Vinzenz
(Phot. H. Makart)

Auf dem zweiten Bilde rechts oben liegt der Heilige, dessen nackter Körper wieder einen blaßrosigen Fleischton zeigt, auf einem Rost, in mangelhafter perspektivischer Verkürzung, die jedoch eine kühne Absicht verrät. Wir erkennen darin eine deutliche Anlehnung an ähnliche Darstellungen schräg ins Bild hinein verkürzter nackter, liegender Gestalten der Pacherwerkstatt, wie z. B. in der Erweckung des Lazarus am St. Wolfgangaltar oder auf dem Gemälde der Marter des hl. Laurentius in der Augsburger Galerie (Nr. 40). Besonders bei dem hl. Laurentius des letzteren Bildes werden wir in der verkürzten, allerdings weniger gelungenen Lage an den hl. Vinzenz gemahnt. Auch die scharf markierten, verzerrten und grimmigen Züge der Henker und Richter der Heiligen, ebenso wie ihre phantastischen Kopfbedeckungen erinnern an die Nebenfiguren der Marter des hl. Laurentius in Augsburg. Wie hier, so sehen wir auch auf dem Bilde von Heiligenblut einen Mann mit einem Blasbalg das Feuer unter dem Rost anfachen, der auf beiden Bildern die gleiche Form und Verkürzung zeigt. Ein anderer Mann mit Turban und Pelzwerk steht vor dem Heiligen und weist auf ihn hin, mit rohen, grinsenden Zügen. Daneben steht ein dritter mit grimmigen Zügen, mit Hubertusmütze und rotem Mantel. Hinter der Gruppe führt eine perspektivisch dargestellte Treppe zu einer Terrasse mit Balustradenbrüstung, auf der ein Renaissancepalast emporragt: aus einem Fenster desselben schauen zwei Personen dem Vorgang zu. Auch diese fast aufdringliche Gebäudeperspektive weist auf

Vorbilder der Pacherwerkstatt, besonders auch auf Friedrich Pacher sowie den Meister des hl. Laurentius in Augsburg zurück; nur sehen wir auf unserem Gemälde am Heiligenbluter Altar bereits die Formen der italienischen Renaissancearchitektur nachgeahmt, entsprechend der späteren Entstehung dieses Bildes, die sich auch in den Trachten teilweise verrät. (Abb. 176.) Perspektivische Architekturgründe liebte bekanntlich auch Simon von Taisten, wie wir besonders an seinen beiden Darstellungen des Todes der Maria in Schloß Bruck, wie in Obermauern sahen und wie sie auch sein Freskobild des hl. Florian in Bruck zeigt.

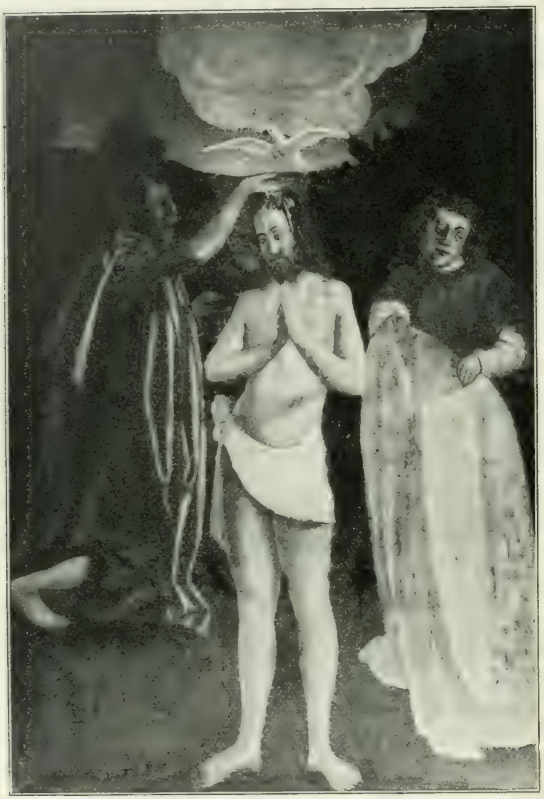


Abb. 177 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des rechten Außenflügels
Unten: Taufe Christi
(Phot. H. Makart)

Die sichtliche Anlehnung, welche wir in dem Gemälde des Todes des hl. Vinzenz in Heiligenblut an Pachersche Vorbilder in der Art der Marter des hl. Laurentius in Augsburg sehen, genügt jedoch nicht, um ersteres dem unbekannten Künstler des Augsburger Gemäldes oder umgekehrt letzteres dem Simon von Taisten zuzuschreiben; ja auch ersteres (der Tod des hl. Vinzenz) zeigt eine gewisse malerisch-stimmungsvolle Haltung, welche wir sonst bei Simon nicht gewohnt sind.

Diese Lockerung des alten strengen Stiles macht sich unter bereits stark hervortretender Anlehnung an italienische Vorbilder noch stärker geltend an dem unteren Bild auf der Außenseite des rechten Außenflügels am Heiligenbluter Altar und zwar in dem Maße, daß man, ohne jene alte Angabe des Pfarrers Aicher, kaum daran denken würde, auch hier noch ein Werk des Simon von Taisten zu suchen. Dieses Bild stellt die Taufe Christi (Abb. 177) dar. Die weichen, blaßgetönten Körperformen des in der Mitte des Bildes aufrecht stehenden und die Hände faltenden Christus weisen durch ihre schlanken Verhältnisse und die sichtlich angestrebte Eleganz der Linien und Weichheit der Modellierung, die fast bis zur Schwammigkeit geht, entschieden auf italienische Einflüsse hin, die ich auch in der gesuchten Eleganz finde, mit welcher der fast bartlos dargestellte Johannes das Taufwasser über Christi Haupt gießt. An dieser knieenden Gestalt des in ein braunes Fell und einen roten Mantel gehüllten Täufers könnte man höchstens in dem scharfgeschnittenen Profil-

kopf mit dem vortretenden Mund und Kinn einen Anklang an Simons Profilköpfe finden. Rechts von Christus steht ein Engel mit dem seitwärts gewendeten Gesicht in Vorderansicht und hält das Gewand Christi bereit.

Das untere Bild links, Johannes' Predigt in der Wüste, zeigt uns den sitzenden Täufer mit dem Lamm, in rotem, abgeschabtem Mantel, während vor ihm Männer in den Trachten des 16. Jahrhunderts stehen, mit individuell und breit behandelten Köpfen, mit den Händen gestikulierend. Der breit angelegte Faltenwurf zeigt gleichwohl noch Überreste des knittrigen Faltenwurfs des 15. Jahrhunderts (Abb. 178).

Abb. 178 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des linken Außenflügels
Unten: Bergpredigt Johannes des Täufers
(Phot. H. Makart)

Auf die Frage, ob auch dieses Gemälde dem Simon von Taisten zugesprochen werden darf, werde ich weiter unten zurückkommen.

Obwohl nun nach dem Wortlaut der oben angeführten Nachricht des Pfarrers Aicher nur die Gemälde der Außenseiten der Außenflügel am Heiligenbluter Altar von dem von ihm sogenannten „Simon Mareigl von Tästen" ausgeführt worden sein sollen, was auch meiner schon früher geäußerten Ansicht[1]), daß die inneren Bilder von einer andern Hand herrühren, als die äußeren, zu entsprechen schien, so wollte ich doch, bei meiner neuerlichen Anwesenheit in Heiligenblut, auch die inneren Gemälde nochmals möglichst unbefangen daraufhin prüfen, ob sie mit Simon von Taisten in Zusammenhang gebracht werden können.

Allein von dieser Möglichkeit mußte ich bald absehen. Schon der tiefe, kräftige Ton dieser Bilder machte mich stutzig; wenn auch der lichte Ton der äußeren Bilder zum Teil offenbar durch das Verblassen der Farben entstanden war, so konnte ich doch auch keine Beziehung zwischen der tiefen, malerischen Färbung jener Bilder und den lebhaften Farben der Fresken Simons finden. Aber auch in der ganzen Auffassung und Durchführung der inneren Bilder erkannte ich bald einen weit bedeutenderen künstlerischen Wert, als man ihn den Werken des Simon von Taisten beimessen kann. Die in Rede stehenden Gemälde befinden sich auf den Innenseiten der Außenflügel und den Außenseiten der Innenflügel, so daß sie, wenn die

[1]) Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1885, S. 30.

äußeren Flügel geöffnet und die inneren geschlossen sind, alle zugleich nebeneinander sichtbar sind.

Die Innenseiten der Innenflügel sind mit vier farbigen Schnitzreliefs aus dem Marienleben aus der Werkstätte desselben Meisters geschmückt, der die Schnitzgruppe der Krönung Marias im Schrein hergestellt hat und in dem ich, wie erwähnt, den Meister Wolfgang vermute, der sich als Vollender des Altars genannt hat.

Abb. 179 Heiligenblut Hochaltar
Innenseite des linken Außenflügels
Oben: Vier Evangelisten
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Auf der Innenseite des linken Außenflügels sieht man oben die vier Evangelisten, unter zwei Rundbogenarkaden auf Säulen im Renaissancestil, paarweise gereiht, ein jeder hält ein Buch vor sich, ihre geneigten Köpfe zeigen bartlose, sehr ausdrucksvoll und individuell charakterisierte Gesichter. Vor den langgestreckten Figuren der Apostel stehen ihre Symbole, zu äußerst rechts kniet der anmutige Engel des Matthäus, ebenfalls lesend. (Abb. 179.)

Darunter sind die vier Kirchenväter dargestellt, ebenfalls die trefflich charakterisierten Köpfe neigend, in deren, allerdings volleren, Zügen sich ebenso eine Einwirkung des Michael Pacher kundgibt, wie in den Nebenfiguren, dem das Meer auslöffelnden Jesuskind beim hl. Augustin, sowie dem im Fegefeuer knieenden Trajan beim hl. Gregor. Auch die Dreiviertelprofilstellung des rechts stehenden hl. Ambrosius gemahnt an Michael Pacher. (Abb. 180.)

Auf der Innenseite des rechten Außenflügels sind oben vier männliche Märtyrer mit Palmenzweigen (Abb. 181) (ebenfalls lange Gestalten mit stark individualisierten Köpfen) in gleicher Anordnung wie die Apostel unter zwei Renaissancearkaden paarweise aufgestellt, während darunter in gleicher Anordnung die hl. Barbara, Anna selbdritt, die Hl. Dorothea und Ursula vorgeführt sind. (Abb. 182.) Die Züge der hl. Anna, sowie der ihr Haupt umhüllende Mantel erinnerten mich ebenso an die Darstellung des nämlichen Gegenstandes von Meister M. R. im Kloster Wilten, wie die kleine Maria mit den lang herabfallenden Haaren auf Annas linkem Arm. Auch die hl. Dorothea mit der hohen Stirn, den niedergeschlagenen Augen, dem schmollenden Mund lenkten meine Gedanken nach der gleichen Richtung hin, eben-

so auch die Gesichtsbildung der die Augen senkenden, seitwärts blickenden hl. Ursula.

Dieser Eindruck befestigte sich bei der Betrachtung der vier Szenen aus dem Marienleben auf den Außenseiten der Innenflügel mehr und mehr, bis ich die volle Überzeugung gewann, hier Gemälde des Meisters M. R. (Marx Reichlich) vor mir zu haben.[1*])

Auf der Außenseite des linken Innenflügels ist oben die Geburt Marias, darunter die Heimsuchung, auf der Außenseite des rechten Innenflügels oben die Verkündigung, unten die Darbringung im Tempel dargestellt. (Abb. 183—186.)

Im erstgenannten Bilde sehen wir Anna in der schräg ins Bild hinein verkürzten Bettstatt liegen, indem nur ihr erhobener Kopf in Vorderansicht sichtbar ist.[2]) Rechts sehen wir eine Frau aus einem Krug Wasser einschenken, während links im Vordergrund eine andere, das hl. Wickelkind mit dem Nimbus im Arme haltend[3]), in einer großen, runden, trefflich perspektivisch dargestellten Holzwanne das Wasser auf seine Wärme prüft. Links neben Annas Bett steht eine Frau, ihr Speise bringend, während eine andere an ihrem Kopfende das Kissen zurecht rückt. Diese genrehafte Darstellung des Vorganges, welche auf italienische Vorbilder zurückweist, stimmt

Abb. 180 Heiligenblut Hochaltar
Innenseite des linken Außenflügels
Unten: Die vier Kirchenväter
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

1*) Ich betone den Wortlaut dieser Stelle, die unverändert aus der ersten Ausgabe dieser Abhandlung (im Jahrbuch der k. k. Z.-K. 1904) hier wieder abgedruckt ist, dem Ausdruck O. Fischers gegenüber, ich hätte bloß die „glückliche Vermutung ausgesprochen, daß die Gemälde am Hochaltar von Heiligenblut in Kärnten zum größten Teil von seiner (Marx Reichlichs) Hand seien". Mit dieser Unsichermachung meiner doch sehr bestimmten Bezeichnung Marx Reichlichs als des Urhebers jener Gemälde wollte O. Fischer, wie es scheint, zu verstehen geben, daß nicht ich, sondern er der eigentliche und erste Entdecker dieses Sachverhaltes sei, wovon er aber schwerlich den Leser dieser Abhandlung überzeugen wird, welche drei Jahre vor der seinigen über Marx Reichlich (Mitteil. der Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde 1907, S. 120 ff.) zum ersten Mal erschienen ist.

2) Ein Motiv, welches allerdings auch dem Simon von Taisten nicht fremd ist. Vgl. den Tod Marias in Schloß Bruck.

3) Auf der Anbetung der Könige des Meisters M. R. in Wilten erscheint das Christkind ebenfalls als Wickelkind mit dem Nimbus.

mit der Behandlungsweise derselben Szene auf den bezeichneten Gemälden des Meisters M. R. in Schleißheim (Abb. 40, S. 86) ebenso in der Grundauffassung überein, wie in der trefflichen plastisch-perspektivischen Anordnung und Wirkung der Figuren im Raum.

Auch auf dem Bilde in Heiligenblut vertieft sich der Raum weit nach hinten und besteht in einem langen, durch den, wie in Schleißheim aufgeklappten Bettdeckel durchschnittenen Saal, der sich rechts in einer langen Reihe perspektivisch trefflich gezeichneter gotischer Fenster öffnet, während im Hintergrund ein doppeltes Rundbogenfenster mit Mittelsäule sichtbar ist, eine romanische Fensterform mit Renaissanceanklängen, wie sie der Meister M. R. häufig anwendete, so in der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im Kloster Wilten, sowie auf dem Bilde der Vermählung Marias in der Augsburger Galerie (Abb. 41, S. 87). Das Helldunkel des Raumes, die fein abgestuften Gegensätze zwischen tiefen Schatten, Halbschatten und einfallenden Lichtern, sind in Heiligenblut ebenso malerisch wirkungsvoll durchgeführt wie auf dem Schleißheimer Bild. Auch zeigen die Frauen auf dem Heiligenbluter Bild ähnliche Typen und Kopfwendungen wie auf dem Schleißheimer Bild, nur durch die spätere Entstehung etwas verfeinert.

Abb. 181 Heiligenblut Hochaltar
Innenseite des rechten Außenflügels
Oben: Vier männliche Märtyrer
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Der Reihenfolge der Begebenheiten nach ist das nächste Bild: Die Verkündigung auf dem oberen Teile der Außenseite des rechten Innenflügels (Abb. 184). Maria kniet in einer Frührenaissanceloggia mit Säulen und Kreuzgewölbe, welche perspektivisch sehr gut dargestellt ist. Über ihr rotes Kleid fällt ein dunkelblauer Mantel mit lang nach hinten ausladender Schleppe; in den etwas knittrigen Motiven des Faltenwurfes machen sich noch Pachersche Nachwirkungen geltend, ebenso in der etwas gesuchten Anmut der Fingerhaltung an den über der Brust gekreuzten Händen, die jedoch weniger gespreizt als bei M. Pacher behandelt sind und auch den Einfluß italienischer Grazie verraten. Maria neigt sich demütig vor dem vor ihr stehenden Engel, in gelbem Gewand mit rötlichen Schatten.

Obwohl auf diesem Bilde die Knitterfalten wieder stärker hervortreten, als auf den übrigen Innenbildern des Heiligenbluter Altares, so finden wir doch auch ganz ähnliche gebrochene Falten an den Alben der Kirchenväter, ferner am Gewand der männlichen Figur rechts in der nachher zu besprechenden Darbringung.

Da jedoch auch die Gesichtstypen der beiden Figuren und das lichte Gewand des Engels mit den Kopfformen und Farben der vorher besprochenen, sowie der folgenden Bilder nicht ganz übereinzustimmen scheinen, so will ich es vorläufig dahingestellt sein lassen, ob auch dieses Bild dem Meister M. R. zuzuweisen sei, um später wieder darauf zurückzukommen. Auf keinen Fall dürfte diese sorgfältige und fein empfundene Arbeit dem Simon von Taisten zuzuschreiben sein, wenn wenigstens die vorerwähnten Bilder der Außenseite, das Martyrium des hl. Vinzenz und die Taufe Christi wirklich von ihm sind.

Abb. 182 Heiligenblut Hochaltar
Innenseite des rechten Außenflügels
Unten: Vier weibliche Heilige
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Das dritte Gemälde, auf der unteren Hälfte der Außenseite des linken Innenflügels (unter der Geburt Marias) stellt die Heimsuchung (Abb. 185) dar und zeigt wieder mancherlei Übereinstimmungen in den Typen, dem Kolorit, der plastisch-körperlichen Erscheinung der Figuren mit den bekannten Gemälden des Meisters M. R., besonders mit der Heimsuchung in Schleißheim (vgl. Abb. 39, S. 84). Charakteristisch ist besonders die hohe viereckige Stirn, sowie der anmutige, etwas mürrische Ausdruck Marias, der allerdings wiederum eine wesentliche, durch die spätere Entstehung erklärliche Verfeinerung an dem kleinen Munde und Näschen gegenüber der etwas derberen Maria auf der Heimsuchung in Schleißheim zeigt. Maria erscheint in rotem Gewand und blauem Mantel und mit einem dünnen Schleier um den Kopf, wie auf der Verkündigung. Die Linke hat sie über ihren gesegneten Leib gelegt, wie wir es in ähnlicher Weise auf der Vermählung Marias in Augsburg sehen, während sie die Rechte der Elisabeth entgegenstreckt. Diese, mit einem tief über die Stirn fallenden Kopftuch, das das Gesicht teilweise beschattet, mit ihren matronenhaften Zügen und dem tief violetten Gewande, ist gleichfalls sehr verwandt mit der Elisabeth

auf der Heimsuchung in Schleißheim. Ein ähnliches, das Gesicht haubenartig überschattendes weißes Kopftuch trägt auch die Frau hinter Maria auf der Vermählung Marias in Augsburg. Hinter Maria ist auf dem Heiligenbluter Bild noch eine Dienerin mit einem Korb, die in ihrer genrehaften Unmittelbarkeit und Natürlichkeit ebenfalls eine große Verwandtschaft der Auffassung mit den dienenden Frauengestalten auf den Gemälden des Meisters M. R. in Schleißheim aufweist, wo diese Gestalten durchweg eine nicht unwichtige Stelle in dem Gesamtbild einnehmen.

Abb. 183 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des linken Innenflügels
Oben: Geburt Marias
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Mit voller Deutlichkeit offenbart sich die Kunstweise des Meisters M. R. endlich auch auf dem vierten Gemälde aus dem Marienleben am Heiligenbluter Altar, d. h. in der Darbringung im Tempel, welche auf dem unteren Teile der Außenseite des rechten Innenflügels unter der Verkündigung dargestellt ist (Abb. 186).

Auch hier zieht uns vor allem die prächtige Raumvertiefung an, welche sowohl in der linearen wie in der Luftperspektive ebenso trefflich wie malerisch und stimmungsvoll durchgeführt ist und durch die plastische Wirkung der Figuren noch gehoben wird. — Gerade in dieser malerisch-plastischen Raumschilderung erweist sich der Meister M. R. als ein genialer Nachfolger Michael Pachers, der dessen Absichten in dieser Beziehung vollkommen erfaßt hatte. Zwar verfügte er nicht über jene Feinheit der schimmernden Farben- und Lufttöne, die wir bei Michael Pacher bewundern, dagegen aber gebot er über eine breitere, plastische Wucht der einfacher und kompakter durchgebildeten Gestalten und über einen saftigeren Schmelz der vorwiegend in Ölfarben ausgeführten Farbentöne.

Rechts öffnen sich in dem Bilde der Darbringung zwei Pfeilerarkaden in Renaissanceformen, durch welche das Licht in den Raum strömt, der im Hintergrund durch eine halbrunde Nische abgeschlossen wird, in der sich noch ein spätgotisch umrahmtes Portal öffnet. Von einer eisernen Querstange, die den Eingangsbogen der Rundnische verspreizt, hängt eine Ampel herunter, während

auf derselben ein rotes und schwarzes Teufelchen sitzen. Plastisch heben sich von den Schatten der Nische und der Türe die scharf beleuchteten Köpfe Marias und zweier Frauen hinter ihr ab. Mit den Schatten der Nische kontrastiert wieder zauberhaft ein sonniges Streiflicht, das ebenso wie Marias Nimbus goldig schimmert.

Die Madonna in rotem Gewand und blauem Mantel mit einfachem Faltenwurf zeigt in dem wunderbar plastisch heraustretenden Kopf mit dem in Dreiviertelprofil verkürzten Gesicht mit hoher Stirn, gerader, etwas kurzer Nase, dem ernsten Mund und dem vorspringenden Kinn den unverkennbaren Typus der Frauengestalten des Meisters M. R., dessen Art auch der zarte, durchsichtige Tüllschleier entspricht, der das Gesicht verhüllt, und auch schon, wenn auch in weniger feiner Weise, bei einer weiblichen Figur auf Marias Vermählung in Augsburg verwendet ist. Hinter Maria links ist das liebliche, halbbeschattete Antlitz einer Begleiterin in Vorderansicht, mit leise geöffnetem Mund (wie es bei Meister M. R. öfter vorkommt) zu sehen, welche die Tauben als Symbol des Reinigungsopfers trägt. Maria reicht das Kind dem Hohenpriester Simeon hin, der sich ihr gegenüber über den Altar zwischen ihnen vorbeugt und beide Hände ihr entgegenstreckt, um das Kind zu übernehmen. Dieses, ganz nackt und in etwas fehlerhafter Verkürzung zu klein dargestellt, hat einen großen, runden Kopf, der unmittelbar auf dem Rumpf sitzt, kurze, dicke Beine und dicke Arme, ähnlich dem nackten, allerdings feisteren Christkind auf dem Bilde der Anna selbdritt im Kloster Wilten. (Vgl. Abb. 43, S. 91.) Simeons kräftig modellierter bräunlicher Kopf ist von einer roten Kapuze bedeckt und von einem malerisch behandelten weißen Bart eingerahmt, sein Untergewand ist grün, die Ärmel sind weiß. Neben ihm steht ein bärtiger Mann in violettem Gewand (eine Lieblingsfarbe des Meisters M. R.). Ein dritter, prächtig modellierter bartloser Greisenkopf, sowie eine Frau mit über die Stirn gezogener Haube (Hanna) stehen weiter zurück und füllen die Lücke zwischen Marias und Simeons Köpfen aus.

Abb. 184 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des rechten Innenflügels
Oben: Verkündigung
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Als Ergebnis meiner genauen Untersuchung der Gemälde an den Innenseiten der Außenflügel und den Außenseiten der Innenflügel des Heiligenbluter

Hochaltars stellt es sich also heraus, daß wir alle charakteristischen Eigenschaften und Vorzüge derselben genau auf den Gemälden des Meisters M. R. in Schleißheim und anderwärts wieder finden, mit denen erstere nicht nur in der ganzen realistisch-malerischen Auffassung, in der kräftig plastischen Erscheinung der Gestalten und in deren Haltung und Typen, in den stimmungsvoll vertieften Räumen, in den wirkungsvollen Gegensätzen hell einfallender Lichter und schimmernder Reflexe mit tiefen und kräftigen Lokaltönen und dunklen Schatten, sondern auch in der Wahl und Zusammenstellung der Farben und der Tracht der Gewänder übereinstimmen. Hier wie dort finden wir für letztere neben einem tiefen leuchtenden Blau, Dunkelgrün, tiefem Karmin und Violett auch ein lichteres Rot und Rosa, lichtes Saftgrün, sowie viel Weiß für Schleier, Kopftücher u. dgl. verwendet.

Abb. 185 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des linken Innenflügels
Unten: Heimsuchung
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Besonders wirkungsvoll heben sich auch von den vorherrschenden, tieferen, wenn auch zum Teil kühlen Tönen der Gewänder die meist scharf beleuchteten, blaßgehaltenen Köpfe der Frauen ab, die auch zu dem mehr bräunlichen Inkarnat der Männer einen malerischen Gegensatz bilden. Die Trachten und Stoffe der Gewänder zeigen auf den Heiligenbluter Gemälden dieses Meisters schon den ausgesprochenen Charakter des 16. Jahrhunderts, entsprechend ihrer mutmaßlichen Entstehung im zweiten Jahrzehnt desselben. Die Stoffe sind, ausgenommen die Ornate der hl. Kirchenväter und zum Teil der Apostel, durchweg einfarbig, aus Wolle oder Samt bestehend, wie wir dies auch schon auf den Gemälden in Schleißheim vom Jahre 1502 sehen, wogegen die früheren Gemälde des Meisters M. R., so die Anbetung der Könige auf einem Predellaflügel in Wilten, sowie auf dem Waldaufschen Votivbild in Hall, ebenso wie die Vermählung Marias in Augsburg noch eine reichere Verwendung von Brokat- und Damaststoffen als Erbteil der Pacherschule zeigen.

Auch ist nochmals hervorzuheben, daß aus der späteren Entstehung der Gemälde des Meisters M. R. in Heiligenblut eine gewisse Verfeinerung der Typen und Hände, fast bis zur Zierlichkeit, auf diesen hervorgegangen ist. Die Steigerung des italienischen Einflusses auf den Meister, mit dem Fortschreiten der

Zeit, der sich auch in der Zunahme der Verwendung von Renaissanceformen in der Architektur dieser Bilder kundgibt — obwohl er solche auch schon teilweise auf den Schleißheimer Bildern anwendete — machte sich eben auch in einem Streben nach Veredelung der menschlichen Formen geltend, ohne daß der Meister doch deshalb seine deutsche und seine individuelle Eigenart ganz aufgegeben hätte. Wiewohl er also jetzt den Mund der Frauen und auch die Nasen kleiner bildete als früher, so finden wir doch selbst in diesen Gesichtsteilen noch seine ursprünglichen Grundformen wieder. Den Augen gibt er auch jetzt noch denselben sinnenden, frommen und zugleich klugen Blick wie früher, ebenso den Stirnen jene hohe, viereckige Form, dem Mund die aufgezogene Oberlippe, wie wir es schon an seinen Gemälden in Schleißheim sehen. Wie die Darstellung der Frauen überhaupt ein Lieblingsthema des Meisters war, in dem sich seine individuelle Auffassung menschlicher Gestalten am deutlichsten aussprach, so genügt es auch schon, Frauengestalten und besonders Frauenköpfe miteinander zu vergleichen, wie sie einerseits die vier heiligen Frauen auf der Innenseite des rechten Außenflügels sowie auf der Geburt Marias, der Heimsuchung und Darbringung auf den Außenseiten der Innenflügel in Heiligenblut und anderseits die früheren Bilder des Meisters, die Geburt Marias und Heimsuchung in Schleißheim zeigen, um sich davon zu überzeugen, daß es sich hier um die Werke eines und desselben Meisters handelt, von denen ich, wie oben angeführt, nur das Bild der Verkündigung auf dem Heiligenbluter Altar vorläufig ausnahm.

Abb. 186 Heiligenblut Hochaltar
Außenseite des rechten Innenflügels
Unten: Darbringung
Marx Reichlich
(Phot. H. Makart)

Zum Schluß möchte ich noch einmal zu den Gemälden an der Außenseite der Außenflügel zurückkehren, in welchen nach der Angabe des Pfarrers Aicher am ehesten die Gemälde des Simon von Taisten zu suchen wären, von denen dieser spricht.

Wie ich schon oben ausführte, dürften am sichersten die heilige Sippe an der Rückseite des Sarges (der Predella) des Heiligenbluter Altares und sodann möglicherweise auch die beiden Gemälde aus dem Martyrium des hl. Vinzenz an den Außenseiten der Außenflügel dem Simon von Taisten zuzuweisen sein,

den wir hier eben in seiner spätesten Entwicklungsphase sehen würden. in der er zwar ältere Pachersche und Brixner Motive noch teilweise verwendete, zugleich aber auch von italienischen Einflüssen, besonders in der Architektur, stärker bestimmt wurde als früher, und vielleicht auch unter die Einwirkung des neben ihm tätigen Marx Reichlich trat.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch vor den beiden unteren Gemälden an den Außenseiten der Außenflügel.

In der Taufe Christi erinnert einerseits das schwammige Fleisch des sichtlich von italienischer Kunst beeinflußten Leibes Christi an den Körper des hl. Vitus im oberen Bilde, während seine hohe, viereckige Stirne wieder an Frauenköpfe auf den Marienbildern des Meisters M. R. denken läßt. Das Profil des bartlosen Täufers könnte, wie oben erwähnt, am ehesten auf Simon von Taisten zurückgeführt werden, und auch der sanft geneigte schöne Engelkopf ließe sich als eine reifere Frucht desselben Empfindens denken, welches z. B. die hl. Margareta im Schloß Bruck (von Simon) schuf. Auch die großen, etwas starren Augäpfel und die schweren Augenlider dieser Figuren würden seinem Stil entsprechen. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß er im Laufe der Zeit und unter italienischen Einflüssen die Stilwandlung durchgemacht hätte, welche von seinen frühesten Werken in Obermauern bis zu diesem Gemälde führte, bei dessen Ausführung er wahrscheinlich auch von Marx Reichlich einiges annahm. Die Länge der Figuren auf diesem Bilde wäre durch italienische Einflüsse ebenfalls erklärlich, zumal Simon in dieser Hinsicht auch schon früher von den Fresken in Obermauern zu denen im Schloß Bruck derselben Tendenz einer zunehmenden Verlängerung der Proportionen folgte. Vielleicht erfuhr er bei der Ausführung seiner Bilder für Heiligenblut auch in dieser Hinsicht den Einfluß des M. R., der auf seinen dort ausgeführten Bildern ebenfalls durchweg gestreckte Körperverhältnisse anwendete, was eben auch als ein übertriebener Italianismus anzusehen ist.

Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß auch die Taufe Christi ein Werk des Simon ist, nicht ausgeschlossen ist aber auch die Möglichkeit, daß wir es hier mit der Arbeit eines Gesellen zu tun haben, der von beiden Meistern, Simon und Meister M. R. etwas annahm.

Was jedoch das vierte Bild der Außenseite, die Predigt des Johannes, betrifft, so zeigt dasselbe nicht nur einen ganz verschiedenen Charakter, wie die anderen drei Bilder der Außenseite der Außenflügel, sondern es treten darin, trotz des verblaßten Kolorits, Eigenschaften der Gewandbehandlung und besonders der Kopftypen hervor, welche in ganz entsprechender Weise auf einigen der Innenbilder vorkommen. Der Kopf des Alten mit dem langen Bart und den langen Haaren auf der Predigt des Johannes entspricht im Typus genau dem des greisen Märtyrers (dem zweiten von rechts) auf der oberen Innenseite des rechten Außenflügels, während der Mann hinter dem Greisen auf der Predigt des Johannes dem zweiten Märtyrer von links, sowie dem zweiten Apostel von links auf den Innenseiten der Außenflügel entspricht.

Anderseits erinnert das zum Teil noch knittrige, zum Teil lange schmale Faltenzüge zeigende Gewand des Johannes, sowie am Mantelfutter des zu diesem sprechenden Mannes, an das Gewand des Engels in der Verkündigung sowie an das der Kirchenväter.

Es dürfte daher kein Zweifel sein, daß das Gemälde der Predigt des Johannes zum mindesten von derselben Hand stammt, welche die drei Tafeln an den Innenseiten der Außenflügel mit den Evangelisten, Kirchenvätern und männ-

lichen Märtyrern, sowie die Verkündigung an der Außenseite des rechten Innenflügels gemalt hat.

Da nun aber die vier heiligen Jungfrauen unten an der Innenseite des rechten Außenflügels einerseits in ihrer Farbenstimmung, in ihren Proportionen, sowie in ihrer Anordnung und Architektur genau mit den übrigen drei Tafeln der Innenseiten der Außenflügel übereinstimmen, anderseits aber durch ihre Kopftypen sich als Werk des Meisters offenbaren, der wenigstens drei der Marienbilder an den Außenseiten der Innenflügel gemalt hat, so ergibt sich, daß nicht bloß alle Innenbilder, sondern auch die Predigt des Johannes an der Außenseite von einer Hand und zwar der des Meisters M. R. herrühren.

Erst einige Zeit, nachdem ich Heiligenblut wieder verlassen hatte, wo ich, angeregt durch jene alte Nachricht des Pfarrers Aicher, am Flügelaltar Gemälde des Simon von Taisten gesucht, dabei aber zugleich Gemälde des Meisters M. R. oder Marx Reichlich, den ich schon früher unter diesen Initialen vermutete, gefunden hatte, fiel mir plötzlich, blitzartig, die Ähnlichkeit jenes seltsamen, in den Urkunden über Simon von Taisten sonst nicht erwähnten, angeblichen Beinamens desselben „Mareigl" mit dem Namen Marx Reichlich auf. Die Tatsache nun, daß der größte Teil der Gemälde am Flügelaltar von Heiligenblut unzweifelhaft von demselben Meister stammt, der sich auf zwei Bildern in Schleißheim, sowie einem solchen in Burghausen (mit dem Tempelgang Mariens) mit dem Monogramm M. R. bezeichnete[1], gab mir die Gewißheit, daß in jenem vermeintlichen Beinamen des Simon von Taisten „Mareigl" nichts anderes enthalten sei als der Name Marx Reichlich, und daß demnach im Monogrammisten M. R. in der Tat jener in den Urkunden öfter erwähnte Maler zu suchen ist, den ich schon lange dahinter vermutet hatte. Diese wahrscheinliche Vermutung ist nunmehr durch oben geschildertes Zusammentreffen von Umständen zur Gewißheit geworden, da letzteres gar keinen Zweifel mehr darüber bestehen läßt, daß jener Pfarrer aus dem 17. Jahrhundert bei seiner Angabe über den Urheber einiger Gemälde am Heiligenbluter Altar, in der er sich offenbar auf eine ältere Urkunde stützte, in der Lesung oder Wiedergabe derselben, die er vielleicht nur aus dem Gedächtnis machte, in einen Irrtum verfallen war. In der betreffenden Originalurkunde (Rechnung oder Vertrag), die der Pfarrer Aicher auszog, standen jedenfalls beide Namen, des Simon von Taisten und des Marx Reichlich (letzterer vielleicht schon nachlässig oder mundartlich zusammengezogen in „Mareigl") neben- oder untereinander, und der Pfarrer machte daraus einen Namen, indem er dem Simon damit einen Bei- oder Geschlechtsnamen andichtete, den man in den urkundlichen Erwähnungen desselben vergebens suchen würde. Daß es die Chronikenschreiber und Nachrichtensammler bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts mit der Wiedergabe alter Nachrichten oft nicht sehr genau nahmen, dafür ließen sich zahlreiche Beispiele anführen.[2])

[1]) Katalog der Gemäldegalerie in Burghausen von 1902 Nr. 14. Vgl. oben S. 85.

[2]) So wurde in einer Notiz (Ferd.-Bibl. 1212 Nr. 3) das Gemälde im Innern der Kirche von Obermauern, welches laut Inschrift daselbst der Kapellan Paul Schweinacher vom Schloß Rabenstein 1488 malen ließ, einem Christoph Maler von Lüenz (vielleicht Glurns? — sic!) zugeschrieben, „laut eines Berichtes des Herrn Joseph Hofmann, Pfarrer von Virgen vom Jahre 1834". Nun aber befindet sich bloß außen an der Südseite der Kirche eine Inschrift, wo sich der Maler nennt, und zwar unter einem Freskobild des hl. Christoph. Die Inschrift lautet: „Das Gemell hat gemacht Sebastian Maller, Burger zu Lüentz. 1468". (Vgl. oben S. 333, Anm. 2.) Der Berichterstatter verwechselt also 1. den Namen des dargestellten Heiligen mit dem Malernamen, 2. die äußere Inschrift mit der inneren.

Vielleicht war nach dem Tode des Simon von Taisten, der allem Anschein nach den Auftrag zu den Gemälden des Altares zuerst erhalten hatte, der Name seines Nachfolgers Marx Reichlich nachträglich in die Vertragsurkunde eingefügt worden, wodurch die Vermengung beider Namen durch Pfarrer Aichinger um so leichter entstehen konnte.[1*])

Als ich schon im Jahre 1903 daran ging, über die Ergebnisse meiner Studien und Wahrnehmungen am Heiligenbluter Altar und in Obermauern einen ersten kurzen Bericht (nur in bezug auf Wolfgang Aßlinger ausführlicher) für die Ferdinandeums-Zeitschrift auszuarbeiten, fand ich nachträglich, daß bereits Prof. Hann in Klagenfurt (in der „Carinthia", 1895, S. 21) eine der meinen ähnliche Vermutung über die Gemälde des genannten Altares geäußert hatte, obwohl noch befangen von der falschen Lesung der Inschrift auf der Rückseite des Altares, wonach ein vermeintlicher Wolfgang „Haller" (statt „Maller") den Altar hergestellt hätte, dem er auch die genannten Gemälde zuschreibt. „Irre ich nicht", so fährt er aber fort, „so hat das Gemälde am Heiligenbluter Flügelaltar, welches die Heimsuchung darstellt, Ähnlichkeit mit dem in der Galerie in Schleißheim, welches Semper in seinem Buche über die Brixner Malerschulen beschreibt und das mit dem Monogramm M. R. signiert ist." Es freute mich, daraus zu ersehen, daß meine Beschreibung jenes Bildes genügt hatte, um den Scharfsinn Prof. Hanns fast auf die richtige Fährte zu führen, die er freilich, schon wegen jener falschen Lesung, und weil er die übrigen Bilder des Meisters M. R. nicht aus eigener Anschauung kannte, nicht weiter verfolgen, noch zu einem wirklichen Ergebnis führen konnte.[2*]) Immerhin bildet meine von seinem, mir erst nachträglich bekannt gewordenen Aufsatze gänzlich unabhängige Wahrnehmung eine Bestätigung seines Eindruckes von der Ähnlichkeit der Heiligenbluter Bilder mit der Heimsuchung des Meisters M. R. in Schleißheim.

In den vorausgegangenen Erörterungen über den Stil des Simon von Taisten wie des Marx Reichlich wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß beide zum Teil verwandte Einflüsse, sei es der Pacherschule, sei es, in späterer Zeit, der italienischen Kunst erfuhren; zugleich aber fand sich doch auch Gelegenheit, auf die völlige Verschiedenheit ihres Stiles, die sich trotzdem ergab, aufmerksam zu machen. Es genüge deshalb nur noch in kurzen Worten zu wiederholen, daß Simon von Taisten wahrscheinlich aus der Schule der alten Brixner Freskomalerei der Nachfolge Sunters hervorging und zugleich wahrscheinlich in Brixen starke Einflüsse des Friedrich Pacher in sich aufnahm, die er in perspektivischen Architekturdarstellungen, in gewissen brüchigen Gewandmotiven und Gesichtsbildungen kundgab. Vorherrschend als Wandmaler betätigt, gewöhnte er sich allmählich eine gewisse Leichtigkeit des Vortrags an, die bisweilen monumentaler Freiheit und Breite sich näherte, häufig aber auch in dekorative Flüchtigkeit ausartete, während er gleichzeitig doch wieder vielfach in archaische Härten verfiel. Doch gelang es ihm in späterer Zeit, so besonders im Schloß Bruck, bisweilen auch Gestalten von weicher Anmut, sowie Typen von lebendigem, wenn auch nur skizzenhaft ausgeführtem Ausdruck zu schaffen, während er bei dem Versuch

[1*]) Die angeblich „einfachere Auslegung des rätselhaften Mareigl", welche Stiassny „versucht", indem er das Wort durch Verschreibung von „Malgrei" (Gemeindeparzelle) entstanden glaubt, ist im Gegenteil so weit hergeholt und geradezu sinnlos, daß es überflüssig ist, darauf einzugehen. Offenbar hat der bloße Widerspruchsgeist Stiassny zu diesem ganz unbegreiflichen Einfall verleitet.

[2*]) Letztere Bemerkungen sind aus meiner Schrift: „Ein Bildschnitzer des 16. Jahrh. usw." in diese Abhandlung herübergenommen worden.

schärferer Charakteristik in seine ursprünglichen Härten und handwerksmäßigen Manieren zurückfiel. In den Gemälden am Heiligenbluter Altar, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden können, zeigt er schon eine Annäherung an italianisierenden Manierismus, obschon auch hier noch teilweise Einflüsse des Pacherstiles nachwirken.

Marx Reichlich dagegen, der sich zwar wiederholt Bürger von Salzburg nennt, durch seinen Stil aber durchaus als südtirolischer Künstler erscheint, dürfte in seinen Anfängen ein wirklicher Schüler Michael Pachers gewesen sein, von dem er anfangs auch manches in der Formenbildung, dauernd aber die plastisch-perspektivische Figurenstellung und Raumvertiefung annahm, die er, wahrscheinlich unter venetianischen Einflüssen, zu einer noch kräftigeren und geschlosseneren, koloristischen und malerischen Wirkung auszubilden suchte.

Er betätigte sich, wie es scheint, ausschließlich als Tafelmaler und schuf als solcher in tiefen, kräftigen Farbentönen und wirkungsvollen Gegensätzen von Licht, Schatten und Helldunkel fein abgewogene Bilder, in welchen, trotz ruhiger Bewegung, lebensvolle Gestalten von stimmungsvollen Räumen trefflich plastisch und abgerundet sich abheben.

Er erscheint in einigen seiner reiferen Schöpfungen fast wie ein Vorbote der holländischen Sittenmalerei des XVII. Jahrhunderts und offenbarte darin jedenfalls einen ausgesprochenen malerischen Stil.

Nachtrag von 1910

Seitdem ich den Maler M. R. auf Grund einiger mit diesem Monogramm bezeichneter Gemälde mit einer Reihe noch anderer seiner Werke in die Kunstgeschichte eingeführt habe (vgl. „Die Brixner Malerschulen usw.", Ferd.-Zeitschr. 1891, neu herausgegeben oben S. 81 ff.) und nachdem ich in dem Aufsatz: „Ein Bildschnitzer usw.", Ferd.-Zeitschr. 1903, sowie in der vorliegenden Abhandlung von 1904 nicht nur die schon anfangs von mir vermutete Identität desselben mit dem urkundlich mehrfach genannten Maler Marx Reichlich festgestellt, sondern auch noch weitere bedeutende Gemälde desselben in Heiligenblut aufgefunden hatte, sind von verschiedenen Seiten kleine Nachträge zu dem „Werke" dieses Künstlers geliefert worden, weshalb es vielleicht am Platze ist, dieses in seiner jetzigen Gestalt noch einmal übersichtlich zusammenzustellen mit jedesmaliger Angabe des frühesten Gewährsmannes nach dem Prinzip: „Suum cuique", und nach Bedarf mit einigen erläuternden Bemerkungen zu begleiten.

Chronologisches Verzeichnis der Lebensdaten und Werke des Malers Marx Reichlich

1489. Nr. 1. Bildtafel der hl. Drei Könige im Refektorium des Klosters Wilten.

Bezeichnet: M. R. ping. 1489. P. H. Renov. 1645.

(Semper, „Die Brixner Malerschulen usw." S. 77 ff., oben S. 82 ff.)

1494. Marx Reichlich erhält das Bürgerrecht in Salzburg.

(Otto Fischer, „Die altdeutsche Malerei in Salzburg", 1908, S. 215.)

1498. Marx Reichlich erhält den Auftrag für einen Altar in St. Lambrecht in Steiermark.

1499. Quittiert die Bezahlung dafür.

(Graus, Kirchenschmuck, 1898, S. 111 und 133. Graus, Mitt. der k. k. Z.-K. 1900, S. 63.)

Um 1496—98. Nr. 2—5. Vier Heiligenfiguren an den Innenseiten zweier Flügel in St. Peter, Salzburg.

Links oben: Der hl. Mauritius, rechts oben: Der hl. Erasmus, links unten: Der hl. Thomas, rechts unten: Die hl. Ottilia.

(Nach O. Fischer, „Marx Reichlich". Mitt. für Salzb. Landesk. 1907, S. 126. Abbildungen vor S. 143 daselbst.)

Die Figuren haben noch sehr scharfe Pachersche Faltenecken, besonders der hl. Mauritius, dessen Harnisch auch in lauter geraden und eckigen Linien gezeichnet ist. — Trotzdem hebt F. an den Gestalten auf den Waldaufschen Votivtafeln in Hall die „ungemein strenge, fast harte Durchbildung der Form nach der zeichnerischen Seite hin" als eine Eigenschaft hervor, die ihm Reichlichs Urheberschaft zweifelhaft macht. Und doch ist die Formenhärte an den Waldaufschen Gestalten nicht so scharf ausgeprägt wie an den oben angeführten Figuren in St. Peter zu Salzburg, weshalb nach Fischers obigem Gesichtspunkt eher diese als Werke Reichlichs anzuzweifeln sind als jene. Ferner rühmt er an dem hl. Mauritius, daß er ein ungemein „kecker, gelungener Wurf sei", wogegen er an den Waldaufschen Votivbildern wieder behauptet: „Endlich geht durch die Bilder ein Zug auf das Mächtige und Pathetische, den wir bei ihm nicht und besonders nicht in so früher Zeit kennen. Man betrachte die kühn aufgereckte Gestalt des Drachentöters."

Im Widerspruch damit hat F. aber schon an dem ältestbekannten Bild Reichlichs, dem Dreikönigbild in Wilten, das „gespreizte, doch wohl verstandene Standmotiv des Mohrenkönigs" hervorgehoben, das „stark an die italianisierenden Figuren des Meisters der Katharinenlegende" erinnert, ebenso wie die kühn verkürzten „Engel an diesem Zyklus". Also an dem frühesten bekannten Bild des Marx Reichlich findet Fischer die zeichnerische Kühnheit der Stellung dessen Stil entsprechend, ebenso an dem hl. Mauritius im Peterstift zu Salzburg, den er zwischen 1494—98 verlegt; an dem hl. Georg des Waldaufschen Votivbildes, welches um 1500 (die Vollendungszeit der Kapelle) entstanden sein dürfte, findet er dagegen dieselbe zeichnerische Kühnheit der Stellung als dem Stil Reichlichs, besonders seiner frühen Zeit, widersprechend!

Um 1496 -98. Nr. 6. Bild des geköpften hl. Dionysius. (Breite 0,28 m. Höhe 0,49 m.) Im adeligen Nonnenstift Nonnberg bei Salzburg. (Fraglich.)

(Nach O. Fischer a. a. O. S. 128, Abb. S. 127 daselbst.)

Um 1500. Nr. 7—10. Zwei beiderseits bemalte Votivtafeln des Ritters Florian Waldauf und seiner Frau im städtischen Archiv von Hall i. T. Auf den Vorderseiten die knieenden Stifter mit Schutzpatronen, auf den Rückseiten die hl. Drei Könige und Mariä Geburt.

(Semper, „Die Brixner Malerschulen" S. 81 ff., oben S. 87 ff.)

O. Fischer gibt zu, daß verschiedene Merkmale für Marx Reichlich sprechen, zweifelt aber doch an dessen Urheberschaft, hauptsächlich wegen des pathetischen Zuges, besonders im hl. Georg.

Dagegen ist zu bemerken, daß dieser pathetische Zug, als ein Pachersches Erbteil, sich auch in dem unter Nr. 1 erwähnten Bild an dem gespreizt dastehenden König findet. (Vgl. die Bemerkungen zu Nr. 2—5.)

Um 1500. Zwei beiderseitig bemalte Bildtafeln im Kloster Wilten. (Höhe 0,64 m, Breite 0,53 m.)

Und zwar: Nr. 11 und 12. Anbetung der Könige, auf der Rückseite: Anna selbdritt.

Nr. 13 und 14. Anbetung der Hirten, auf der Rückseite: Die hl. Elisabeth und hl. Nonne.

(Semper, a. a. O. S. 85 ff., oben S. 89 ff.)

O. Fischer bestreitet Marx Reichlichs Urheberschaft, die sich aus der Gesichtsbildung und den fein zugespitzten Fingerformen der Frauen, aus dem Gewandwurf, den Farben und Lichtreflexen der Stoffe, endlich auch aus der Übereinstimmung des Dreikönigsbildes mit dem auf der Rückseite des einen Waldaufschen Votivbildes ergibt. Die rückseitigen Bilder sind etwas freier und dekorativer gemalt, aber keineswegs „unproportioniert". Mit dem Maler der v. Seppschen Apostel, denen sie Fischer zuschreiben möchte, haben sie gar nichts zu tun. — Fischer ersetzt meine Bezeichnung von Nr. 7 als Heimsuchung in oben angegebener Weise. (Vgl. oben S. 92.)

1502. Nr. 15—18. Vier Gemälde aus dem Marienleben.

Nr. 15. Mariä Geburt. Galerie Schleißheim Nr. 100. Bez. M. R. Breite 0,78 m, Höhe 0,83 m. (Aus Neustift.)

Nr. 16. Mariä Tempelgang. Galerie Burghausen Nr. 14. Bez. M D II. M. R. Breite 0,79 m, Höhe 0,85 m. (Aus Neustift.)

Gegenstück zum vorigen.

(Abb. bei O. Fischer S. 130.)

Nr. 17. Vermählung Marias. Galerie Augsburg Nr. 155. Breite 0,81 m, Höhe 0,99 m. (Aus Neustift.)

Nr. 18. Heimsuchung. Galerie Schleißheim Nr. 101. Breite 0,81 m, Höhe 1,00 m. (Aus Neustift.)

Gegenstück zum vorigen.

(Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, erwähnt sie nur flüchtig. — Semper, „Die Brixner Malerschulen usw." S. 78—81, oben S. 83 ff. — Semper, „Reisestudien usw.". Jahrbuch der k. k. Z.-K. 1904, Spalte 157 ff. — Vgl. oben S. 375 ff. — Bezüglich Marias Tempelgang auch Stiassny, Rep. f. K. 1903, S. 28.)

Es ist unwahrscheinlich, daß, wie Fischer annimmt, die Vermählung später entstanden sei. Sie gehört zum Zyklus. — Was die Verkündigung in Augsburg betrifft, so bin ich bezüglich Reichlichs Urheberschaft jedoch selbst im Zweifel.

Um 1502? Nr. 19. Bestattung des hl. Jakob im Schloß der Gräfin Lupa. In der Reindlkapelle der Münchner Frauenkirche. Breite 0,80 m, Höhe 1,27 m.

(Stiassny, Rep. f. K. 1903, S. 28. — O. Fischer, a. a. O. S. 130, Abb. daselbst.)

Um 1502. Nr. 20. Geburt Johannes des Täufers. Rudolfinum, Prag, Nr. 672.

(R. Vischer, Studien, S. 476. — Stiassny, Rep. f. K. 1903, S. 28.)

1508, Febr. Marx Reichlich hat Gemälde in Runkelstein für Kaiser Max zu restaurieren.

(Jahrb. der Kunsts. des Allerh. Kaiserh. Bd. III, Reg. n. 2615. — Semper, „Die Brixner Malerschulen usw." S. 76, oben S. 82.)

Um 1520. Nr. 21—30. Gemälde am Hochaltar von Heiligenblut.

Innenseite des linken Außenflügels:

Oben, Nr. 21: Die vier Evangelisten.

Unten, Nr. 22: Die vier Kirchenväter.

Innenseite des rechten Außenflügels:

Oben, Nr. 23: Vier männliche Märtyrer.

Unten, Nr. 24: Hl. Barbara, Anna selbdritt, Dorothea und Ursula.

Außenseite des linken Innenflügels:

Oben, Nr. 25: Geburt Marias.

Unten, Nr. 26: Heimsuchung.

Außenseite des rechten Innenflügels:

Oben, Nr. 27: Verkündigung.
Unten, Nr. 28: Darbringung.

Außenseiten der Außenflügel:

Unten links, Nr. 29: Johannes' Predigt in der Wüste.
Unten rechts, Nr. 30: Taufe Christi (?).

(Semper, „Reisestudien usw.". Jahrb. d. k. k. Z.-K. 1904, Sp. 148—174, oben S. 370 ff.)

O. Fischer gibt in seiner Schrift an (S. 137), daß es eine „glückliche Vermutung" von mir war, daß diese Gemälde zum größten Teil von Marx Reichlich seien. Bereits oben (S. 373 Anm. 1*) habe ich diese den wirklichen Sachverhalt verdunkelnde Ausdrucksweise Fischers zurückgewiesen.

O. Fischer, welcher sich über meine keineswegs bedeutungslose Auslegung des Wortes Mareigl folgendermaßen äußert: „Das seltsame Wort Mareilg (sic) möchte man (warum nicht Semper?) auf Marx Reichlich beziehen", behandelt mit Unrecht diesen Gegenstand als nebensächlich, da erst hierdurch ja mit Sicherheit nachgewiesen worden ist, daß der Meister M. R. tatsächlich mit Marx Reichlich eine Person ist, was bis dahin immerhin nur eine Vermutung war.

Weil F. sich offenbar darüber ärgert, daß nicht er der Entdecker dieser Gemälde sowie überhaupt des Marx Reichlich war, zu dessen Charakteristik er nichts Neues vorbringt, bemerkt er außerdem im Tone des Vorwurfs: „Semper hat nur von den Gemälden schlechte Klischees abgebildet". Hierauf ist zu bemerken, daß diese „abgebildeten Klischees" (sic) von der Redaktion der k. k. Zentralkommission nach Photographien besorgt wurden, welche damals der Photograph des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht hergestellt und über deren schlechte Beschaffenheit ich mich selbst im Kunstrat seligen Angedenkens beschwert hatte, wodurch ich mir noch Verdrießlichkeiten zuzog. Wenn also jetzt die k. k. Zentralkommission es in die Hand genommen hat, würdigere Aufnahmen des Heiligenbluter Altars zu veranstalten, als diejenigen sind, womit sie damals meinen Aufsatz schmückte und die Güte hatte, mir auch erstere für diese Neuausgabe zur Verfügung zu stellen, so bin ich derselben dafür zu großem Dank verpflichtet, doch muß ich es zugleich gegenüber O. Fischer entschieden ablehnen, den Sündenbock für die früheren, „schlechten Klischees" zu machen.

XII.

Michael Pacher

Zusammenfassender Rückblick

(Aus „Die Zeit“ vom 27. Juni 1903, S. 156)

Wie tief und fest, selbst offenkundigen Tatsachen zum Trotz, oft Vorurteile wurzeln, das zeigen die Ansichten, welche auch noch heutzutage im Zeitalter des alpinen Sports, bei einem großen Teil des sogenannten gebildeten Publikums über alttirolische Kunst herrschen, daß nämlich dieselbe im wesentlichen nur eine Bauernkunst sei, und deshalb nur ein lokales Interesse beanspruchen könne. Diese Ansicht findet freilich eine gewisse Stütze darin, daß der größte Teil des einst so kunstsinnigen Volkes selbst die Wertschätzung und das Verständnis für das kostbare Erbe der Väter heutzutage vollständig verloren hat und dasselbe gleichgültig verkommen läßt oder verschleudert, während pfiffige Händler durch die Verschleppung sich bereichern, da es immer vorurteilsfreie Kunstkenner gibt, die solche Schätze mit Gold aufwägen. So ist es gekommen, daß der wertvollere Teil der beweglichen Kunstwerke Tirols, soweit er der Zerstörungswut, sowie wiederholten Plünderungen bei der Aufhebung der Klöster unter Joseph II., sowie unter der bayrischen Herrschaft entgangen war, sich heute bereits im Ausland befindet, wogegen die unbeweglichen Monumente des Landes einer geschmacklosen Erneuerungswut preisgegeben sind. So bietet heutzutage Tirol selbst, auch wenn man alle seine Täler durchstöbert, nur noch ein zerrissenes, lückenhaftes und getrübtes Bild seiner einstigen Kunstblüte, welche eine der reichsten und glänzendsten aller deutschen Länder war. Wie viele hervorragende Werke, deren Meister vielleicht eine entscheidende Rolle im Gange der Entwicklung spielten, mögen mit deren Namen dem Untergange und der Vergessenheit anheimgefallen sein! Wahrlich, Tirols verstümmelte Kunstgeschichte lehrt, wie sehr der Nachruhm nur vom Zufall abhängig ist!

Auch Michael Pacher, wohl die leuchtendste Sonne am tirolischen Kunsthimmel, ist nur durch einen glücklichen Zufall diesem tragischen Geschick der völligen Vergessenheit entgangen. Wenn der große Flügelaltar in St. Wolfgang am Attersee nicht glücklicherweise mit ausnahmsweiser Pietät in dem gotischen Kirchlein, für das er im Auftrage des Abtes Benedikt von Mondsee zwischen 1479 und 1481 ausgeführt wurde, erhalten geblieben wäre, so würde sein Name und die Kenntnis seiner Kunstwerke wohl für ewig aus der Kunstgeschichte ausgeschaltet sein! Aber nicht nur ist dieses, wenn nicht durch seinen beträchtlichen Umfang, so jedenfalls durch seine künstlerische Schönheit bedeutendste aller

gotischen Altarwerke, noch trefflich erhalten, sondern auch der Name des Meisters, sowie des Auftraggebers und die Zeit der Ausführung sind durch Aufschriften an demselben festgestellt. Jahrhunderte aber verstrichen, ohne daß dem Altar, außer vielleicht in engsten Kreisen, irgendwelche Beachtung geschenkt wurde, ebenso wie auch dessen Meister vollkommen verschollen blieb.

Soweit sich bis jetzt feststellen ließ, wurde der Altar zum erstenmal seit seiner Stiftung von F. C. Weidmann im „Führer nach und von Ischl" vom Jahre 1834 wieder erwähnt, der aber den ebenso grund- wie verständnislosen Einfall hatte, die Gemälde am Altar dem Michael Wohlgemuth zuzuschreiben. Von da an wurde der große tirolische Meister fast Jahr für Jahr sowohl von einheimischen Schriftstellern — oft in sehr laienhafter Weise — wie von deutschen Kunsthistorikern zum Gegenstand mehr oder weniger eingehender Studien und Besprechungen gemacht. Doch der Zuwachs an weiteren sicheren Werken des Meisters und an urkundlichen Nachrichten über ihn, den diese zahlreichen Arbeiten ergaben, war ziemlich knapp bemessen im Verhältnis zu dem Ballast ihm fälschlich zugewiesener Werke, durch welchen das wahre Bild seines Schaffens mehr und mehr verdunkelt wurde. Immerhin haben Kunstgelehrte, wie Förster, Schnaase, Waagen, Dahlke und andere, den Kern seines Wesens schon ziemlich richtig erkannt, wenn sie ihn auch nicht ganz rein von der Schale seiner Werkstatt und Schule abzulösen vermochten. Aber für die weiteren Kreise wurde der Name Michael Pacher bald ein Schlagwort, wie Dürer oder Holbein, unter welchem die verschiedenartigsten Schnitzwerke oder Gemälde tirolischer Herkunft zusammengefaßt wurden, selbst wenn sie einer ganz anderen Zeit angehörten.

Es dürfte deshalb dem kunstsinnigen Publikum, welches nicht in der Lage ist, sich selbst in alle Irrgänge der Pacher-Forschung zu vertiefen, nicht unwillkommen sein, wenn hier versucht wird, auf Grund der neuesten Forschungen die künstlerische Individualität des Michael Pacher aus dem zerfließenden Nebel des Gattungsbegriffes in scharf umgrenzten Umrissen heraustreten zu lassen.

Von den wenigen urkundlich festgestellten Daten über sein Leben sei hier zunächst nur erwähnt, daß er von 1467—96 in den Urkunden seiner Heimatstadt Bruneck im Pustertal wiederholt in bürgerlichen Angelegenheiten genannt wird, und daß 1498 bereits von seinen Erben die Rede ist. Die nachweislichen Daten seiner Werke sollen bei Erwähnung dieser angegeben werden.

Die beste Anschauung von der Eigenart und künstlerischen Größe des Michael Pacher als Maler wie als Bildschnitzer, durch welche er alle deutschen Zeitgenossen überragte, läßt sich vor seinem herrlichen, noch vollständig erhaltenen Altarwerk in St. Wolfgang gewinnen, welches die bedeutende Höhe von 10,60 m erreicht und durch mächtige Doppelflügel geschlossen wird.

Die goldprangende Mittelgruppe im Schreine des Altars stellt die Einsegnung der Himmelskönigin dar. Mit feierlichem Ernst in den etwas herben Zügen wendet sich Christus segnend zu der demütig scheu vor ihm knieenden Maria, während majestätische Gewandmassen ihre edel bewegten Gestalten umfluten und von anmutigen Engelpagen aufgerafft werden, indes ein schwebender Engelreigen im Hintergrund einen Teppich emporhält. Andere, singende und Posaunen blasende Engel beleben die Pfeiler, welche die Hauptgruppe von den Seitenfiguren trennen, den selbstbewußten, in reichem Ornat prangenden Prälatengestalten des hl. Wolfgang und des hl. Benedikt, den Schutzpatronen der Kirche und des Stifters des Altars. Reich gegliederte spätgotische Baldachine bilden das Schutzdach über den Figuren, während die Kehlleiste der Einrahmung mit frei herausgearbeiteter, zierlicher, von Figuren belebter Rankenornamentik

geschmückt ist. Der freie Linienschwung der Ornamentik, die vornehme Haltung der Hauptfiguren, sowie der herbe Liebreiz und die anmutigen Bewegungen der Engel wehen uns wie ein Hauch des Südens an, wogegen echtdeutsch das meisterhafte Verständnis der spätgotischen Architektur und der bauschig-knittrige Faltenwurf anmutet, dem freilich der Meister eine ungewöhnliche Großartigkeit der Bewegung zu verleihen wußte. Die hinreißende Lebensfülle dieser Gestalten, die sich in der Wahrheit ihrer Bewegungen und Gesten wie in der feinen Charakteristik ihrer Gesichtszüge ausspricht, wird wesentlich verstärkt durch die großartige Symphonie der Höhen- und Tiefenkontraste, welche der Künstler mit einer souveränen Beherrschung der Holzschnitztechnik erzielte.

Ebenso wie diese Hauptfiguren, so tragen auch die schlanken, ritterlichen Jünglingsfiguren des hl. Georg und des hl. Michael, welche seitlich vom Kasten auf Konsolen stehen, den Stempel des Meisters an sich, der hier Eindrücken venezianischer Schildknappen der Lombardi folgte. Die Gruppe der hl. drei Könige im „Sarg" ist nur mittelmäßige Werkstattarbeit, näher dem Meister selbst stehen die Figuren des zierlichen Aufsatzes.

Wenn nun der Blick des Beschauers von der herrlichen Skulpturengruppe des Schreines auf die dieselbe begleitenden vier großen Gemälde aus dem Marienleben fällt, so erfaßt ihn sofort die elementare Überzeugung, hier ebenfalls Meisterschöpfungen des unvergleichlichen Michael Pacher vor sich zu sehen. Die in der plastischen Gruppe mit äußerster Ausnützung der Holzschnitztechnik erwirkte räumliche Vertiefung und malerische Abstufung der Lichter und Schatten, welche im Verein mit der inneren Belebung und äußeren Naturwahrheit der Gestalten eine so unmittelbare, bis zur Illusion gesteigerte Wirkung hervorruft, ist in den Gemälden mit der geistreichsten und feinfühligsten Verwertung einer so entwickelten Zeichenkunst und Maltechnik bewirkt, wie sie keinem anderen deutschen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts zu Gebote stand. Die raumvertiefende Wirkung der meisterhaft gehandhabten Linearperspektive der architektonischen Mittel- und Hintergründe wird durch eine wunderbar schimmernde Abtönung der Luft, sowie durch magische Wirkungen und Kontraste des vollen Lichtes, der tiefen Schatten, der Halbschatten, des Helldunkels und der flimmernden Reflexe unterstützt, um die aufs trefflichste, in kühnen Verkürzungen und ausdruckvollsten Bewegungen gezeichneten und modellierten Figuren wie körperlich im Raum erscheinen zu lassen, der ihre Handlungen und Empfindungen mit einer farbigen, stimmungsvollen Atmosphäre umhüllt. Welche traulich himmlische Stimmung atmet die einfach komponierte Geburt Christi mit dem geheimnisvollen Engelreigen auf dem Dachgestühl; wie unheimlich dramatisch vollzieht sich vor unseren Blicken die Beschneidung, wo vor einem tiefen, gotischen Chor der finstere Hohepriester in der kalten Ruhe und Sicherheit eines geübten Chirurgen die liturgische Handlung vollzieht, welcher die Rabbiner und die Angehörigen mit den mannigfaltigsten Mienen und Gebärden der gleichgültigsten Gewohnheit oder der ängstlichen Besorgtheit beiwohnen. Wie ergreifend ist der Tod Marias im Kreise der erschütterten Apostel; eine Komposition, welche gerade in ihrer teilweisen Anlehnung an oberdeutsche Vorbilder die geniale Gestaltungskraft des Meisters erkennen läßt. Auch die kleinen Gemälde der Predellaflügel, innen die Heimsuchung und Flucht nach Ägypten, außen die vier lateinischen Kirchenväter, zeigen in beschränkterem Maßstab die geschilderten Vorzüge des Meisters, wogegen alle übrigen Gemälde des Altares nur von Schüler- oder Gesellenhänden stammen, welche zum Teil aber unzweifelhaft nach Zeichnungen des Meisters ausgeführt wurden.

Unter den außerdem noch erhaltenen, eigenhändigen Werken des Michael Pacher ist von Schnitzbildern nur noch die Gruppe der Krönung Marias mit den Heiligen Michael und Erasmus zu beiden Seiten, vom Schrein des Flügelaltares der Pfarrkirche in Gries bei Bozen, anzuführen, zu welchem er den Auftrag im Jahre 1471 erhielt. Wir sehen hier eine etwas weniger entwickelte Vorstufe seines kühnen, tief aushöhlenden und unterschneidenden Holzschnitzstils und seiner majestätischen Kraft der Charakteristik heiliger Figuren. Die zwei noch erhaltenen Relieftafeln der Flügel desselben Altars, mit der Verkündigung und der Anbetung der Könige, sind jedoch nur Werkstattarbeiten.

Unter den noch erhaltenen Tafelbildern des Michael Pacher stellen sich die vier Kirchenväter auf den vier in Augsburg und München befindlichen Flügeln eines Altars, den er 1490 für den Dom von Brixen schuf, vermöge ihrer musterhaften Vollendung und ihrer wunderbaren Plastik, Perspektive, Farbenstimmung und Belebung den erwähnten Gemälden des Altars von St. Wolfgang ebenbürtig zur Seite. Auch zeigen sie dieselbe, an Jan v. Eyck in ihrer Schärfe gemahnende Charakteristik der Köpfe, wie die Kirchenväter an der Predella in St. Wolfgang und die beiden hl. Bischöfe zu beiden Seiten der dortigen Skulpturengruppe.

Die Rückseiten der Kirchenväterflügel mit Szenen aus der Legende des hl. Wolfgang sind nur nach seinen Angaben von einem Gesellen ausgeführt. Drei jener Kirchenväter finden sich fast genau wiederholt auf einem kleinen Flügelaltar aus dem Ansatz Anreither bei Brixen (jetzt im Ferdinandeum); es sind jedoch nur alte Kopien nach jenen.

Dagegen ist ein köstlich zartes Werk Michael Pachers eine Tafel im Petersstift zu Salzburg.[1*]) Das liebliche Bild zeigt auf Goldgrund die Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkind und links neben Katharina die hl. Margarete. Diese zarten Frauengestalten mit den ovalen, blassen Mondscheingesichtern sind leibliche Schwestern der Madonna auf der Geburt Christi in St. Wolfgang.

Auch eine Reihe von Wand- und Deckengemälden sind als weitere vereinzelte Zeugnisse der vielseitigen Tätigkeit des genialen Meisters dem Untergang bis jetzt entronnen oder ihm erst vor kurzem verfallen. An charakteristischer Feinheit und Schärfe der Zeichnung und Modellierung, an Farbenreiz und Goldverwendung den Tafelbildern kaum nachstehend, dürften sie zum Teil in tempera ausgeführt oder wenigstens vollendet sein, wofür auch der wachsartige Schimmer ihrer Oberfläche spricht. Die Wandgemälde des Welsberger Bildstöckls mit Heiligenfiguren in Nischen und den beliebten Kirchenvätern und Evangelistensymbolen in den Gewölben darüber wurden leider durch die Überschwemmung von 1882 halb zerstört und durch die nachfolgende Restaurierung ganz verpfuscht. Mittelmäßige Zeichnungen danach sind im Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrt. Ferner findet sich ein wohlerhaltenes Wandgemälde des Michael Pacher zu beiden Seiten des südlichen Portalbogens der Stiftskirche von Innichen, welches einen thronenden Fürsten mit dem Görzer Wappen (wahrscheinlich Leonhard II. von Görz) zwischen den Heiligen Kandidus und Korbinian, den Schutzheiligen der Kirche, zeigt. Schreiber dieses gelang es ferner im Jahre 1890, mehrere Deckengemälde des Michael Pacher ausfindig zu machen, über deren Echtheit auch kein Zweifel erhoben wurde. Es seien davon bloß diejenigen der um 1468 erbauten gotischen Sakristei in der Kirche zu Neustift bei Brixen, Madonna, zwischen den vier Kirchenvätern, sowie das ähnliche Madonnenbild erwähnt, welches den Schlußstein der Erasmus-Kapelle in der Pfarrkirche zu Taisten, ober Welsberg,

[1*]) Vgl. oben: Die Brixner Malerschulen usw., S. 53.

schmückt. Die Kapelle wurde 1470 von Balthasar von Welsberg, laut Inschrift, errichtet. Aus derselben Zeit dürften auch das Welsberger Bildstöckl sowie die oben erwähnten Deckengemälde in Neustift sein.

Damit wäre das Verzeichnis der unzweifelhaft eigenhändigen Werke Michael Pachers vorläufig so ziemlich erschöpft; hoffen wir, daß die Forschung ihnen mit der Zeit noch weitere zugesellt. Daß aber unter seiner Leitung eine ganze Reihe von Gehilfen zur Ausführung seiner größeren Werke beitrug, das lehrt uns am deutlichsten der Altar von St. Wolfgang. Doch läßt sich nur ein einziger unter ihnen mit Namen bezeichnen und auch in seiner Eigenart erkennen. Es ist dies sein Bruder Friedrich Pacher, der sowohl in den Urkunden seiner Vaterstadt genannt wird, als auch auf einer Bildtafel, der Taufe Christi von Freising, auf deren Rückseite er sich als Maler derselben, der sie 1483 für das Hospital von Brixen ausführte, bezeichnet hat. Es läßt sich eine ziemliche Anzahl von Tafelbildern dem Friedrich Pacher und seiner Werkstatt zuweisen — denn offenbar hatte er auch selbst eine solche und arbeitete nur gelegentlich zusammen mit Michael. Ein merkwürdiges Bild, das seiner Art sehr nahe steht, ist das in venezianischer Gotik eingerahmte dreiteilige Altarbild des Herrn Pacully in Paris, mit der hl. Dreifaltigkeit in der Mitte, dem hl. Markus links, dem hl. Antonius Eremit rechts. Diese kraftvolle Schöpfung, mit dem kühn verkürzten Christus, wäre man geneigt, entweder als ein Bild des Friedrich selbst, das er in einem venezianischen Atelier ausführte, oder als das Werk eines unbekannten Venezianers anzusehen, bei dem Friedrich Pacher seine Kunst und einen großen Teil seiner Unarten lernte. Diesem Bilde reihen sich in der stämmigen Gedrungenheit und urwüchsigen Kraft der Figuren am nächsten die beiden Gestalten des Petrus und Paulus an, im Besitz Seiner Exzellenz des Grafen Artur v. Enzenberg auf Schloß Tratzberg, die aber wieder von deutscher, echt Pacherscher Architektur eingerahmt sind, sowie die drei Tafeln im Germanischen Museum, welche die Madonna, den Johannes Evangelist und den hl. Nikolaus darstellen. Charakteristische Werkstattbilder sind diejenigen des Katharinenaltars sowie das Martyrium der hl. Barbara im Kloster Neustift, während alle Vorzüge und Mängel der lebendigen, kraftvollen, aber harten, übertreibenden Darstellungsweise seiner Werkstatt auf den vier Bildern der Wolfgangslegende, auf den Außenseiten der Außenflügel des Altars in St. Wolfgang und auf einem Teil der Bilder in St. Korbinian vereinigt erscheinen.

Zahlreiche Holzskulpturen und Schnitzaltäre sowie auch Tafelbilder wären noch anzuführen, welche in unverkennbarer Weise den Stempel der Pacherschule und zugleich verschiedene individuelle Auffassungen aufweisen, aber wer die Künstler waren, darüber schweigt die Geschichte. Vielleicht war noch ein dritter, in den Urkunden erscheinender Maler, Hans Pacher, daran beteiligt.

Die zum Teil in alle Welt zerstreuten Überreste der reichen Kunstblüte, welche durch des Meisters mächtige Anregung ins Leben gerufen ward, weisen zwar nicht die Harmonie und innere Lebensfülle seiner genialen Schöpfungen auf, stehen ihnen aber an technischer Vollendung vielfach kaum nach und zeigen manche Vorzüge seiner Kunst noch weiter, wenn auch vielleicht einseitig ausgebildet. Besonders waren es die rein malerischen Seiten seiner Kunst, welche einige seiner Nachfolger, wenn auch zum Teil in derber Weise, weiter ausgestalteten und wodurch sie auch Einfluß auf die Kunst anderer deutscher Gebiete gewonnen zu haben scheinen.

Gleichwohl blieb der Einfluß Michael Pachers selbst wesentlich nur auf seine Heimat sowie auf die angrenzenden Bergländer beschränkt, die schwäbischen

und fränkischen Malerschulen blieben anscheinend davon ganz unberührt, indem sie ihre südlichen Anregungen lieber unmittelbar in Italien suchten. Vielmehr drang zur Zeit Kaiser Maximilians die von Namen wie Dürer, Burgkmair und anderen getragene oberdeutsche Kunst jetzt auch in Südtirol von allen Seiten ein, nachdem sie im Norden des Landes schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts festen Fuß gefaßt hatte, und verdrängte mehr und mehr die Pachersche Richtung, so daß sogar in der Heimatstadt derselben, in Bruneck, in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Wandgemälde und Tafelbilder rein oberdeutschen Charakters entstanden. Freilich wurde auch diese Richtung, wie die Pachersche, seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts vom italienischen Manierismus weggefegt, welcher fortan, unter verschiedenen Umwandlungen, bis zu Kochs Zeiten die Kunst Tirols beherrschte.

So ist es erklärlich, daß Michael Pacher, einer der ganz großen Künstler, der als Zeichner einem Dürer nicht nachstand, an Formenadel ihn zum Teil übertraf, in den rein malerischen Eigenschaften, der bis zur körperlichen Illusion gesteigerten Raum-, Figuren- und Luftperspektive, der Lichter, Schatten und Reflexe, der Stoffcharakteristik und des harmonischen Kolorits aber von keinem deutschen Meister, weder des 15. noch des 16. Jahrhunderts übertroffen wurde — daß dieser große Meister jahrhundertelang vergessen blieb, um erst in unserem Zeitalter, dank den wenigen Überresten seiner Werke, sich wieder allmählich zu der Höhe in der Wertschätzung der Nachwelt emporzuringen, die ihm gebührt. Auch auf ihn trifft die Legende von den sibyllinischen Büchern zu!

Anhang

Literaturangaben über Michael Pacher und seine Schule

(Ergänzung des Exkurses I der „Brixner Malerschulen usw.", erste Auflage, 1891)

1) F. C. Weidmann, „Führer nach und um Ischl". (Wien 1834.)

Behauptet, daß nur die Schreinerarbeit und die Schnitzerei am Wolfgangaltar von Michael Pacher, die Gemälde aber „der Sage nach" von Michael Wohlgemut seien (!).

2) „Bote für Tirol und Vorarlberg", 1838, S. 164 f. (Autor nicht genannt.)

Bekämpft die Ansicht Weidmanns, ist der Ansicht, daß Malereien und Schnitzereien von demselben Künstler seien. Gibt die Inschrift am Altar von St. Wolfgang an, wonach derselbe 1481 von Michael Pacher vollendet wurde. Schreibt demselben vier Holzrelieftafeln im Ferdinandeum aus Kals im Pustertal zu, welche 1835 ins Ferdinandeum gelangten und die Verkündigung, Geburt Christi, Beschneidung und Anbetung der Könige darstellen. Andere aber weisen sie dem 16. Jahrhundert zu „wegen der schönen Draperie".

3) „Bote für Tirol und Vorarlberg", 1838. (Verfasser ungenannt, v. Vintler?)

Erwähnt bereits die Schenkungs- oder Stiftungsurkunde eines Friedrich Pacher, Bürger von Bruneck von 1493 im Stadtarchiv zu Bruneck.

Ferner eine Stiftungsurkunde des Jörg Impamgarten von 1467, wo es am Ende heißt: „Und des sind Gezeugen die erbern Fritz Görle der Zeit Burgermeister zu Brawneckh und Meister Michel der Maler und Christian Kromegkr, beide Purger zu Brawneck".

4) „Mahlerisch-romantisches Denkbuch des österreichischen Kaiserstaates." (Pesth und Leipzig 1839, Lief. VI, S. 30. Verfasser nicht genannt.)

Behauptet das nämliche wie Weidmann, sagt aber, daß nicht die Sage, sondern Gründe dafür sprechen (die er nicht angibt), daß M. Pacher nur der Schnitzer am St. Wolfgangaltar, Michael Wohlgemut der Maler gewesen sei (!).

5) Mathias Koch, „Wien und die Wiener". (Karlsruhe 1844.)

Abbildung des Altars in St. Wolfgang.

6) Derselbe, „Reise in Tirol in landschaftlicher und staatlicher Beziehung". (Berlin 1848.)

Erkannte „beim ersten Blick" im Grieser Altar ein Erzeugnis des besten österreichischen Bildhauers, Michael Pacher von Bruneck, fand seine Ansicht bestätigt durch den Grieser Vertrag. Erwähnt auch noch eines größeren Altarwerks für die Pfarrkirche in Bozen (den St. Michaelsaltar), der leider verschwunden sei. Nach dem Vertrag müsse er einer der vorzüglichsten Werke gewesen sein.

7) Joh. Jak. Staffler, „Tirol und Vorarlberg, statistisch und geographisch, mit geschichtlichen Bemerkungen". (II. Teil, II. Bd., Innsbruck 1844, S. 174.)

Erwähnung Michael Pachers und seines Altars in St. Wolfgang, sowie einiger Urkunden über ihn in Bruneck.

8) L. J. Ladurner, „Kunstnachricht". (K. k. priv. Bothe von und für Tirol und Vorarlberg, Jahrg. 1847, Nr. 14, S. 56.)

Veröffentlicht den Vertrag des Bürgermeisters und der Bürger von Gries mit Michael Pacher vom Jahre 1471, betreffend die Ausführung des Hochaltars für die Pfarrkirche von Gries (bei Bozen).

Erwähnt auch den (zerstörten) St. Michaelsaltar des Michael Pacher in der Pfarrkirche von Bozen.

Datiert den Altar der Franziskanerkirche in Bozen (in der St. Ingenuin- und Erhardtskapelle) unrichtig auf 1400 statt 1500. (Auch dieses dem Stil mehr entsprechende Datum wurde vielleicht falsch gelesen.)

9) E. Förster, „Geschichte der deutschen Kunst". Leipzig 1853, Bd. II, S. 261 f.

Förster erkennt bereits die altniederländischen und oberitalienischen „paduanischen" Einflüsse in Michael Pachers Stil.

10) E. Förster, „Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck". (Deutsches Kunstblatt, herausg. von F. Eggers, 1853, S. 131 f.)

Förster veröffentlicht hier urkundliche Mitteilungen Herrn von Vintlers aus Bruneck über Michael und Friedrich Pacher, insbesondere auch den Vertrag für die Herstellung des Flügelaltars in Gries bei Bozen, von dem noch Bruchstücke erhalten sind.

Auch schreibt schon v. Vintler die Fresken am Welsberger Bildstöckl, ferner eine Maria an der Außenseite des Müllerhauses zu Bruneck, sowie zwei Schnitzbilder im Ursulinerinnenkloster zu Bruneck (Kreuzigung und Vesperbild) dem M. Pacher (mit Ausnahme der zuerst genannten mit Unrecht) zu.

In demselben Aufsatz spricht Förster die unrichtige Vermutung aus, daß der aus Bozen stammende Flügelaltar im Nationalmuseum zu München, ehemals im Besitz des Glasmalereibesitzers Herrn Ainmüllers, ein früheres Werk des M. Pacher und identisch mit einem in oben erwähnter Urkunde genannten, jetzt verschollenen Flügelaltar der Bozner Pfarrkirche sei, welcher in den Maßen dem Grieser Altar des M. Pacher zum Vorbild dienen sollte. Der Flügelaltar im Nationalmuseum ist aber umgekehrt seinem Stil nach jünger als M. Pachers Werke.

11) Mathias Koch, „Michael Pacher". (Deutsches Kunstblatt, 1854, S. 427.)

Der Verfasser erklärt, daß er in seiner „1846 zu Stuttgart erschienenen Reise in Tirol" (S. 27 und 28) vom Altar des Michael Pacher in Gries zuerst Kunde gegeben habe.

Er gibt das Datum der Vertragsurkunde mit 1471 an (Förster 1481). Er hält daran fest, daß Michael Pacher den Altar in St. Wolfgang 1481 vollendete, gleichzeitig habe er für Bozen einen Altar 1478—79 ausgeführt.

12) Ernst Förster. (Deutsches Kunstblatt, 1855, S. 79.)

Datum des Vertrags für den Grieser Altar. Förster erklärt, daß v. Vintler ihm durch Vermittlung des Bildhauers Gröbmer eine Abschrift der Urkunde überschickt habe.

„In diesem Notizbuch steht allerdings auch bei dem Grieser Vertrag die Jahreszahl 1471, und ich weiß nicht, ist die Zahl 1481 durch einen Schreib- oder Druckfehler in meinen Aufsatz gekommen."

13) E. Förster. (Denkmäler der deutschen Kunst, I. Abt. II, S. 17.)

Besprechung und Abbildung des Altars im Münchner Nationalmuseum.

14) Tinkhauser, „Bericht über eine Reise von Brixen nach Innichen und in das Thal Taufers in Tirol". (Mitt. der k. k. Z.-K. für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale usw., I. 1856, S. 200 f.)

T. schreibt den Altar von Weißenbach bei Taufers in Tirol irrtümlich dem M. Pacher zu, ebenso den Flügelaltar in München.

15) A. Meßmer, „Alte Kunstdenkmale in Bozen und seiner Umgebung". (Mitt. der k. k. Z.-K. II. 1857, S. 62 f.)

Beschreibt den Flügelaltar in der Franziskanerkirche zu Bozen, teilt die Inschrift auf dessen Rückseite mit, wonach er von 1500 stammt.

16) A. Meßmer, „Alte Kunstdenkmale in Bozen und Umgebung". (Mitt. der k. k. Z.-K. II. Jahrg. 1857, S. 99.)

Schildert die Schnitzarbeiten des Pacheraltars in der Pfarrkirche von Gries bei Bozen.

17) Tinkhauser, Beschreibung usw. (Mitt. der k. k. Z.-K., II. Jahrg. 1857, S. 322 f.)

Bespricht die Reste des Pacherschen Flügelaltars in Gries bei Bozen und schreibt den Flügelaltar in Lana bei Meran ohne Grund der Pacherschule zu, da derselbe vielmehr in seinen Skulpturen ein Werk des Bildschnitzers Hans Schnatterpeck ist, wogegen die Malereien der Werkstatt des Hans Schäuffelin angehören. (Siehe oben I. Exkurs VI, S. 118 ff.)

18) E. v. Sacken, „Der Flügelaltar von St. Wolfgang in Oberösterreich". (Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, Jahrg. I, Stuttgart 1858, S. 127 f. Mit einer Tafel.)

E. v. Sacken erkennt an den Gemälden des Wolfgangaltares drei Hände, findet jedoch vorwiegend schwäbische (!) und zum Teil allerdings auch italienische Einflüsse darin. Auch er hält den Münchner Flügelaltar für ein Werk Pachers. Schließt sich in der Anführung der Fresken des Welsberger Bildstöckls, des Marienbildes am Müllerhaus in Bruneck, sowie der zwei Schnitzbilder im Ursulinerinnenkloster zu Bruneck als Pacherscher Werke an Herrn v. Vintler an.

19) Waagen, „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen". (Stuttgart 1862, Bd. I, S. 189.)

Glaubt, daß M. Pacher sich in der schwäbischen, besonders augsburgischen Schule gebildet habe. (??)

20) Schnaase, „Der Altar von St. Wolfgang". (Mitt. der k. k. Z.-K., VII. Jahrg., 1862, S. 238 f.)

Erkennt, wie Förster, drei Hände. Sieht in den Marienbildern von M. Pacher entschiedene Einwirkungen der v. Eyckschen Schule, hebt eine gewisse Schul- oder Werkstättenverwandtschaft der übrigen Gemälde mit dem Marienzyklus hervor, erkennt aber speziell nur im St. Wolfgangzyklus außerdem noch mantegneske Einflüsse.

21) Sighart, „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern usw." (München 1862, S. 610.)

Kehrt wieder zu Waagens und Sackens Annahme von vorwiegend schwäbischen Einflüssen (?) in Pachers Stil zurück.

22) Jobst und Leimer, „Sammlung mittelalterlicher Kunstdenkmale im österr. Kaiserstaate". (Wien 1862.)

Geben autographische Umrißzeichnungen des St. Wolfgangaltares samt Details.

23) „Taufe Christi des Friedrich Pacher". (Mitteilungen für christliche Kunst, Innsbruck 1864, Heft 1, S. 38, 39.)

24) P. J. Ladurner, „Der ehemalige altdeutsche Hochaltar in der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen 1471". (Mitteilungen für christl. Kunst, Innsbruck 1864, Heft 6, S. 31.)

Publiziert neuerdings und anscheinend genauer den Vertrag aus dem Bozner Stadtarchiv betreffend Michael Pachers Altar für die Pfarrkirche von Gries und liest als Datum desselben das Jahr 1471 (nicht 1481, wie Vintler).

Publiziert die Inschrift des Flügelaltars der Franziskanerkirche in Bozen, welcher ebenfalls dem Pacher zugeschrieben wurde. Laut jener Inschrift wurde derselbe aber erst im Jahre 1500 gesetzt.

25) Sighart. (Mitt. der k. k. Z.-K. Bd. XI., Jahrg. 1866, S. 76.)

Führt eine Reihe aus Tirol stammender Gemälde im Diözesanmuseum zu Freising an, darunter das Altargemälde der Taufe Christi, laut Inschrift von Friedrich Pacher von Bruneck im Jahre 1483 ausgeführt.

26) Tiroler Malereien in Freising. (Mitt. für christliche Kunst. Neue Folge, I., 1867, Innsbruck, Heft 1, S. 35 f.)

Abdruck aus vorerwähntem Aufsatz in den Mitt. der k. k. Z.-K., XI. Jahrg., 1866, S. 76 f.

27) Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste". (Herausg. von Lübke, Stuttgart 1879, Bd. VIII, S. 481 f.)

Unterscheidet an den Gemälden des St. Wolfgangaltares drei Hände und erkennt darin, wie schon Förster, altniederländische und paduanische Einflüsse. Gibt eine ziemlich vollständige Quellenangabe.

28) K. Atz, „Kunstgeschichte Tirols". Bozen 1885.

29) F. Dahlke, „Michael Pacher". (Rep. f. Kunstw. Bd. VIII, 1885. Mit Abb.)

Gibt eine zusammenfassende Arbeit über Michael und Friedrich Pacher, jedoch ohne neue Werke desselben bekannt zu machen, welche sich bei strenger Prüfung wirklich als solche erwiesen, mit Ausnahme des Freskobildes über dem Südportal der Stiftskirche zu Innichen. Dagegen blieben ihm Hauptwerke Pachers, die vier Kirchenväter zu Augsburg und München, und andere noch unbekannt.

30) R. Vischer, „Studien zur Kunstgeschichte Tirols". (Stuttgart 1886, S. 434.)

Einige urkundliche Angaben.

31) Hans Semper, „Ein Werk Michael Pachers von Bruneck". (Ferd.-Zeitschr. 1887, oben abgedruckt, Exkurs II, S. 112.)

32) Knackfuß, „Deutsche Kunstgeschichte". (Leipzig 1888, I., 502, 504.)

Kurze Erwähnung des St. Wolfgangaltares.

33) Lübke, „Geschichte der deutschen Kunst". (Stuttgart 1890, S. 596 f. Mit zwei Abbildungen.)

Betont allzu ausschließlich die italienischen Einflüsse.

34) H. Janitscheck, „Geschichte der deutschen Malerei". (Berlin 1890, S. 306—12 und passim.)

Kurze Besprechung der wichtigsten Pacherwerke, ohne neue Ergebnisse.

35) Hans Semper, „Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher". (Ferd.-Zeitschr. 1891. Mit 15 Tafeln.)

Oben als erste Abhandlung umgearbeitet neu herausgegeben.

36) „Michael Pachers Altartafel in der Franziskanerkirche zu Salzburg." (Kunstfreund, Innsbruck 1892, S. 15. Verfasser ungenannt.)

Urkundliche Mitteilungen und Besprechung der erhaltenen Madonnenfigur.

37) Hans Semper. „Neues über Michael Pacher". (Ferd.-Zeitschr. 1892, S. 543—56. oben wieder abgedruckt.)

38) D. Schönherr, Regesten im Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses II. Regest über Friedrich Lebenpacher von 1501. abgedruckt im Kunstfreund 1893, S. 59.

39) A. Sporenberger. „Geschichte der Pfarrkirche von Bozen". (Bozen 1894.)

Urkundliches über M. Pachers St. Michaelsaltar der Pfarrkirche von Bozen.

40) Hans Semper, „Wanderungen und Kunststudien in Tirol". (Innsbruck 1894, 262 S.)

Verfasser bespricht von ihm neu aufgefundene Fresken des Michael Pacher in Neustift und Taisten, ferner seine Werke in Innichen, Gries und St. Wolfgang, ebenso seine Schule und seinen Einfluß. Betreffende Stellen im Namensverzeichnis S. 234 angegeben.

41) Marguillier, Un maitre oublié du XV siècle. Michael Pacher. (Gazette des beaux arts 1894, I. II.)

Faßt die damaligen Forschungsergebnisse ohne neuen Beitrag zusammen.

42) „Notizen über alte Tiroler Künstler." (Kunstfreund, Innsbruck 1894, S. 39. Verfasser ungenannt.)

Erwähnt des Auftrags vom Jahre 1504 an Friedrich Lebenpacher durch Kaiser Max, die Wandmalereien im Schloß Runkelstein zu restaurieren.

43) Karl Strompen. „Der Kirchenväteraltar Michael Pachers in der K. Gemäldegalerie in Augsburg und der K. Pinakothek in München". (Repert. f. Kunstwiss. 1895, 114 f.).

Nachweis, daß die Kirchenväterbilder in genannten Galerien von einem 1489—90 für den Dom von Brixen hergestellten Altar stammen.

Richtige Deutung der vier Darstellungen auf den Vorderseiten zweier dieser Tafeln (in Augsburg) aus der St. Wolfgangslegende.

44) Hans Semper, „Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt". (Ferd.-Zeitschr. 1895, S. 337 f.)

Besprechung der Altäre in Klerant, Melaun, Tisenz usw. und derjenigen der Bozner Pacherschule (Wolfgang Aßlinger u. a.). Oben abgedruckt unter Nr. VIII, S. 272 ff.

45) Derselbe, „Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising". (Oberbayr. Archiv und Separatabdruck. München 1896. Über die Pacherschule S. 506—517 und passim. — Oben abgedruckt unter Nr. IV, S. 151 ff.)

46) R. Stiassny, „Ein mitteldeutscher Alpenkünstler". (Deutsche Rundschau 1897, Heft 12.)

Behauptet, daß M. Pacher nur Maler, nicht Schnitzer gewesen sei.

47) P. Peter Haberleitner, O. S. Fr., „Pachers Flügelaltar in der Franziskanerkirche zu Salzburg".

Berichtet nach alten Aufschreibungen über die Zerstörung des „sehr alten und baufälligen Hochaltars" genannter Kirche in den Jahren 1709—10.

48) R. Stiassny, „Urkundliches über Friedrich Pacher". (Rep. f. K. 1900, S. 35 f.)

49) A. Röttinger, „Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher". (Rep. f. K. 1901, S. 448 f.)

Sucht nachzuweisen, daß M. Pacher in seinen Kirchenväterdarstellungen von Niccolò Pizzolos Kirchenväterbildern in der Eremitani zu Padua und von einem Stich des Meisters E. S. von 1466 beeinflußt worden sei.

50) H. G. S. (Hans Semper), „Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts". XVI Blatt in Lichtdruck mit 1 Blatt Erläuterungen.

(Veröffentlichung zum internationalen kunsthistorischen Kongreß. Innsbruck 1902.)

Bl. III. Abbildung des Tafelbildes von M. Pacher: „Vermählung der hl. Katharina" im Peterstift, Salzburg.

Bl. IV. Taufe Christi von Fr. Pacher in Freising.

Bl. V. Tafelbild des Petrus und Paulus (Fr. Pachers Schule?) im Besitz S. Exzellenz des Grafen Artur von Enzenberg, Schloß Tratzberg.

Bl. VI. Martyrium der hl. Katharina. Mittelstück des Katharinenaltars (Werkstatt Fr. Pachers) in Neustift.

Bl. VII. Tafelbild der Madonna zwischen hl. Katharina und hl. Margareta. Im Besitz der v. Vintlerschen Erben, Bruneck (Pacherschule, Anf. 16. Jahrh.).

Bl. VIII. Tafel des hl. Jakob und hl. Stephan, ehemals im Besitz des Prof. v. Sepp, jetzt in der K. Pinakothek, München (Pacherschule, Anf. 16. Jahrh.).

Bl. IX. Die hl. Sippe des Meisters des hl. Augustin, in Kloster Neustift (Pacherschule des 16. Jahrh.).

Bl. X. Vertreibung des hl. Joachim. (Rückseite der vorigen Tafel.)

Bl. XII u. XIII. Anna selbdritt und Anbetung der Könige. Predellabilder des Meisters Marx Reichlich (Nachfolger der Pacherschule, 16. Jahrh.).

51) A. Springer, „Handbuch der Kunstgeschichte". (IV. Auflage, Bd. IV. Leipzig 1902, S. 55—59).

Kurze Erwähnung Pachers und seiner Schule und drei Abbildungen.

52) R. Stiassny, „Die Pacherschule. Ein Nachwort zur kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck". (Rep. f. K. 1903, S. 20 f.)

53) Hans Semper, „Ein Bildschnitzer aus Michael Pachers Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut. Ein Nachtrag". (Ferd.-Zeitschr. 1903, S. 233 f. 8 Tafeln. Abgedruckt oben unter Nr. VIII.)

Nachweis, daß der Meister des Traminer Altars und ähnlicher, sowie des Heiligenbluter Schnitzwerkes derselbe, und zwar „Wolfgang Aßlinger" sei.

54) Derselbe, „Michael Pacher, seine Schule und sein Einfluß".

I. „Michael Pacher als Bildschnitzer". (Abgedruckt oben unter Nr. VII, S. 261 ff.)

II. „Ein Bildschnitzer des 16. Jahrh. aus M. Pachers Schule". (Oben in Nr. XI, S. 290 ff. verarbeitet.)

(Monatsber. über Kunst u. Kunstwissenschaft, herausg. von H. Helbing, München 1903).

55) Derselbe, „Die Entstehungszeit des Katharinenaltars in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift". (Ferd.-Zeitschr. 1908, S. 575 f., oben S. 227 ff.)

Weist auf Grund alter Nachrichten nach, daß der Altar um 1464 entstanden sei.

56) H. Voß, „Der Ursprung des Donaustiles". (Leipzig 1907, S. 67 Anm.)

Schreibt die beiden von R. Stiassny (Rep. f. K. 1903) als Spätwerke Michael Pachers (!) bezeichneten Tafelbilder des S. Primus und Hermes im Salzburger Museum dem Meister „Pfenning", dem vermeintlichen Maler der Kreuzigung in Wien, zu.

57) W. Suida, „Zur Geschichte der altösterreichischen Malerei". (Rep. f. K. 1908, S. 37 f.)

Stellt fest, daß die zwei genannten Tafelbilder des Primus und Hermes nicht, wie R. Stiassny im Rep. f. K. 1903 annahm, späte Werke des M. Pacher seien, sondern etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen. Er hält sie vielmehr für Werke des Konrad Laib.

58) Derselbe, „Altsteirische Bilder im Landesmuseum zu Graz". (Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1908, S. 507.)

Wiederholt hier seine oben bezeichneten Angaben.

59) H. Voß, „R. Stiassny zum Thema des Donaustiles. Eine notgedrungene Abwehr". (Monatsh. f. K. 1908, S. 446.)

Schließt sich dem obenbezeichneten Urteil Suidas an.

60) O. Fischer, „Die altdeutsche Malerei Salzburgs". (Leipzig 1909, S. 67 f.)

Verwirft ebenfalls Stiassnys Zuschreibung genannter Tafelbilder an Michael Pacher und schreibt sie, wie Suida, dem Karl Laib zu, sagt aber mit Unrecht, „der einzige Kunsthistoriker, der sich über diese Bilder äußerte, hat sie dem M. Pacher zugeschrieben". In einer Anmerkung korrigiert er sich zwar in bezug auf H. Voß, verschweigt aber Suida, der zuerst diese Bilder dem K. Laib zuwies.

61) A. Reichel, „Zwei alttirolische Tafelbilder der Landesgalerie Graz". (Monatshefte f. Kunstwissensch. 1909, S. 154 f.)

Schreibt zwei Bilder aus der Legende des hl. Stanislaus dem Michael Pacher zu, doch dürften sie bloß Schulbilder vom Anfang des 16. Jahrhunderts sein.

62) K. Atz, „Kunstgeschichte Tirols". (II. Aufl., Innsbruck 1909.)

Kurze Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse der Forschung über die Pacherschule. (Die Stellen im Verzeichnis angegeben.)

63) F. Wolff, „Michael Pacher" I. (Berlin, F. Stoedtner, 1909. 96 Lichtdrucktafeln in Großfolio.) Angekündigter Text steht noch aus.

64) Hans Semper, „Acht Bildtafeln in der Art Friedrich Pachers". (Ferd.-Zeitschr. 1910 oben S. 231 ff.)

Verzeichnis der Orte, Künstler und Abbildungen

Die Stellen im Text sind mit den bloßen Seitenziffern, die Anmerkungen mit den Seitenziffern und dahinter mit den Nummern der Anmerkungen mit Klammer beziehungsweise noch mit einem Stern, die Abbildungen mit der Seitenziffer und einem Stern ohne Klammer bezeichnet

Abendmahl vom Flügelaltar aus Brixen in Innsbruck 339*
— Art des Jakob Sunter 338*
— aus Kloster-Neustift (Schleißheimer Galerie) 63*
Afra (oder Katharinas?) Marter 196*
Aeken, van 58
Albeins, Freising, Tafelbilder 185, 187, 194, 219, 220, 221, 223, 338
Alber, Lucas 326
Albions, St. Nikolaus, Flügelaltar, 16. Jahrh. 329
Albuin und Ingenuin 222*
Altar in St. Wolfgang von Mich. Pacher, Gesamtansicht 21*
Altarschrein, Korbinian 256*
Altartafel der Sammlung v. Vintler in Bruneck 60*
Altdorfer, Albrecht 223
Alter Hochaltar, Völs 313*
Altichieri 175, 177, 215
Altmühldorf in Oberbayern, Gemälde 174, 177, 179, 180
Ambrosius von M. Pacher, Augsburg 47*
— in Neustift 144*
Anastasia zu Verona, Pellegrinikapelle 174
Anbetung der Hirten (von M. R.), Wilten 92*
Anbetung der hl. Drei Könige,
— Brixen 159*;
— Freising 155*;
— in Mitter-Olang 31*;
— Sterzing 191*;
— (von M. R.) Wilten 90*;
— Kloster Wilten 172
Andreas zu Siror, Flügelaltar 310
Anna selbdritt (von M. R.) Wilten 91*
— u. hl. Frauen 208*
Anna und Katharina 300*
Anraß, Pustertal, Flügelaltar, 16. Jahrh. 330
Antwerpen, Galerie 178 A. 6*)
— Malerschule 58 A. 1)
Apostelscheidung, Petrus' und Paulus' Abschied 126*; — Jakobs und Lukas' Abschied 127*
Arzter, Georg 316, 318, 326
Aßling im Pustertal, vermutliche Heimat des Meisters Wolfgang 294, 296
Aßlinger, Wolfgang 61 A. 4*), 135, 250, 256, 259, 293, 294, 296, 296 A. 2*), 298, 300, 301, 303—308, 314, 318, 326, 358, 367, 382, 394, 397
Asum 188 A. 1)
Aufkirchen i. Pustertal, Flügelaltar 312
Aufnahme der hl. Justina in die christl. Gemeinde 257*
Augsburg, Bilder aus Tirol 42, 43, 43 A. 1*), 2*), 44, 47*, 47 A. 1*), 49—52, 55, 71, 72, 73, 86, 86 A. 1*), 91, 104, 111, 112, 145, 149 A. 1), 151 A. 1), 152, 198, 203, 203 A. 1), 205 A. 2), 213*, 214, 215, 225, 249, 272, 369, 370, 374, 376, 377, 390, 395, 396
Augustin, Meister des hl. 397
— von M. Pacher, München 45*;
— grübelt bei einem Meßopfer über die hl. Dreieinigkeit 77*;
— und die hl. Monika 78*
Aus der Legende des hl. Wolfgang 213*
Außerridnaun, Flügelaltar in St. Magdalena, 16. Jahrh. 276, 330

Baccar (Baccalari?) 49 A.
Bamberg, Altar im Nationalmuseum in München aus B. 162, 177 A. 6)
Barbaras Hinrichtung 13*
Barbara, Predellafigur 286*
Bartlmä 326
Beato Angelico, Fra 148
Berchtesgaden, St. Zenokirche, Gemälde 205
Bergpredigt Johannes d. Täufers 371*
Berlin, Gemälde, Grien, H. B. 160 A. 1)
— Bildtafeln des Hans Mültscher 193 A. 2*)
— Flügelaltar des Roger van der Weyden 197
Bilder aus dem Marienleben in der Marienkirche Obermauern 342*
Bingen, Gemälde der hl. Drei Könige 198
Bosch, Hieronymus 58
Botticelli 28
Bozen, Wolfgang Aßlinger, Bildschnitzer in B. 294, 296, 296 A. 2*)
— Dominikanerkreuzgang 184 A. 1*)
— Franziskanerkirche, Flügelaltar des Wolfgang Aßlinger 116, 117, 181, 259, 279, 280, 282, 287, 289, 291—293, 293 A. 2), 296, 296 A. 2*), 298, 306, 309, 314, 315, 394, 395
— Bildschnitzerei im 16. Jahrh. 288, 315, 326, 394
— St. Johann im Dorf, Fresken 2, 2 A. 1)
— Malerschule des 14.—15. Jahrhundert unter ital. Einfluß 109, 175 A. 1*)
— Michael Pacher und Werkstatt 62, 106, 108, 249, 272, 283
— Pfarrkirche, Michaelsaltar des M. Pacher 272, 278, 287, 311, 326, 392, 394—396
— Madonnabild des Malers Klaus 53 A. 1), 118, 118 A. 1*)

Bozen, Marx Reichlich 82, 124
— Schloß Ried bei B., Altar des M. Pacher 16, 32
— Kalvarienberg. Virgiliuskirche, Wandgemälde 109, 160
Brauweiler (rheinische Wandmalerei) 171
Breslau, Dom, Holzkruzifix 270
Brixen, Kreuzgang des Domes, Fresken 2, 2 A. 2), 4, 49 A. 2*), 81 A. 1*), 146, 148, 155 A. 2), 159*, 160, 160 A. 2), 161, 162, 167 A. 2), 174, 179, 179 A. 4*), 182, 182 A. 1), 216, 218, 219, 228, 383
— Künstler: Klaus, Maler 118 A. 1*); Haller, A., Maler, 16. Jahrh. 133, 135; Pacher, Friedrich 16 A. 4*), 361, 391; Pacher, Michael, Kirchenväteraltar 43 A. 1*), 61, 72 A. 1*), 151 A. 1), 214, 311, 396; Pacherschule 216, 229; Aßlinger, W. 259; Thanauer, M. 131
— Malerschulen des 15. und 16. Jahrh. 2, 2 A. 2*), 3 A. 3*), 4, 5, 8, 15, 16, 28, 30 A. 1*), 33, 59, 61—63, 65, 74, 78, 81—83, 88, 92—97, 99, 102—107, 107 A. 1*), 108, 112, 116, 124, 125, 129, 130, 149 A. 1), 152, 153 A. 1), 154, 154 A. 2), 158, 164, 172 A. 2), 174, 175, 179 A. 4*), 183, 186, 186 A. 1), 187 A. 2*), 189, 193 A. 2*), 195, 199, 199 A. 1), 206, 209, 210, 214—216, 219—221, 223, 224, 226, 228 bis 230, 236, 256, 257, 260, 264, 266, 271, 272, 280, 288, 309, 315, 336, 338, 341, 358, 361, 362, 394, 395
— Kunstwerke: Bisdomini, Sammlung Gemälde der Brixner Schule 4, 338: Dom, Altäre 72 A. 1*); Altar für Kloster Wilten gestiftet 125 A. 1*); Franziskanerkirche, Flügelaltar 312
— Stiftskirche (Kirchenväteraltar des M. Pacher) 151 A. 1)
Bruck, Schloß bei Lienz, Fresken des Simon von Taisten in der Kapelle 149, 186, 260, 263, 346, 351—353, 355—362, 364, 368, 370, 380, 382
Brügge, Johannesspital, Gemälde des Memling 160 A. 1)
Brughiero, Schloßkapelle, Malereien des Jacob Sunter 4 A. 1*)
Bruneck, Fresken: Müllergasse, Fresko der Kreuzigung 63, 63 A. 1*), 215; Bildstöckl 148
Bruneck, Mich. Pacher u. Schule 58, 106, 261, 270, 271, 311, 392, 394, 395, 396
— Sammlungen: Frau Seeböck, Tafel vom Barbaraaltar (i. Neustift) 15 A. 1*); v. Vintler Erben, Altartafel der Pacherschule 30 A. 2*), 59, 60*), 73, 74, 113, 358
Brunner, Hans 188 A. 1)
Burghausen, Gemäldegalerie (M. Reichlich) 83 A. 1), 83 A. 2*), 152, 381
Burgkmair 392

Castagno, Andrea del 28
Christi Einzug in Jerusalem vom Flügelaltar aus Brixen, Innsbruck 339*
Christi Geburt, Freising 194*; — Sterzing 190*; — Wilten 201*; — 299*
Christi Taufe, Heiligenblut 370*
Christoph, Freskobild 333*
Christus auf dem Ölberg vom Flügelaltar aus Brixen, Innsbruck 340*; — in der Vorhölle vom Flügelaltar aus Brixen, Innsbruck 340*: — vor Annas aus Kloster Neustift 65*
Cimabue 171
Claus, Maler, 52 A. 1), 118 A. 1*)

Dambel, Nonsberg, Flügelaltar, 16. Jahrh. 320
Darbringung 172*; — Heiligenblut 379*: Kloster Wilten 202*
Deutschnoven, S. Helena, Deckengemälde der vier Evangelisten 49 A. 2*); — Flügelaltar 310
Diemer, Philipp 219
— Ulrich 219
Dießen in Hohenzollern, Pfarrkirche, Gemälde 205
Dietenheim bei Bruneck (Reste eines Flügelaltars) 215
Disputation der hl. Katharina 7*
Donatello 24
— und M. Pacher 279
Dreikirchen, Magdalenenkirche 307
— Nikolauskirche 307—309, 315
Dürer, Albrecht 136—141, 162 A. 3*), 220, 224, 388, 392
Durnholz, Kuratiekirche, Flügelaltar 96 A. 2*)

Eggen, Flügelaltar, 16. Jahrh. 329
Einflüsse, Pachersche 61 A. 1*) 2)
Engel von M. Pacher, Welsberg. Bildstöckl 52*
Enthauptung des hl. Jakobus 68*
Evangelisten, die vier 372*
Eyck, Hubert van 40
— Jan van 34, 48

Fabriano, Gentile da 158, 180
Feiß, Jörg 326
Feldkirch, Geburtsort des Malers Wolf Hueber 134
Feldkirchen bei Moosburg, Gemälde der Maria im Ährenkleid 164
Ferrari, Gaudenzio 160 A. 1)
Florenz, S. Maria novella, Fresko des Ghirlandajo 160 A. 1); — S. Croce, Cap. Baroncelli 157 A. 3); Or S. Michele 157 A. 3); — S. Trinita 158
Florian, der hl. 363
Flügelaltäre, Bozen 281*
— St. Nikolaus, Dreikirchen 307*
— St. Magdalene, Dreikirchen 308*
— Heiligenblut 290*; — Klerant 274*; — Melaun 273*; — Pinzon 283*; — St. Georg 324*, 325*; — St. Katharina 326*; — St. Leonhard 323*; — Pinzon, Stephanskirche 284*; — Tisenz 276*; — von Tramin 277*; — Vigo di Fassa 316*, 317*; — Vilnöß 304*, 315*
Folterung des hl. Vinzenz 368*
Flutsch bei Laatsch, Flügelaltar der Cesarikirche 328
Fredi, Bartolo di 157
Freising, Klerikalseminar, Gemäldesammlung mit Tiroler Bildern 16, 16 A. 3*), 29, 98, 150, 152, 153, 153 A. 2), 154, 154 A. 2*), 155, 158—160, 162, 164, 177, 182, 185, 187, 193, 194, 196*, 197, 198, 209, 210, 214, 216—219, 220, 220 A. 4*), 221, 222, 223, 225 A. 4*), 226, 227, 227 A. 2), 237, 237 A. 3), 241, 244, 246, 248, 254, 256, 260, 275, 360, 391, 395, 396
Fresken in der Johanneskapelle, Brixen 178*
Freskobild der hl. Helena 175*: — der hl. Nothelfer 354*: — 365*; — des hl. Christoph 333*; — des Todes der Maria 350*, 351*; — eines Sakramentshäuschens 345*; — im Gasthof z. Stern in Brixen 174*

Gaddi, Taddeo 157 A. 3)
Geburt Christi, Freising 194*: Sterzing 190*; Wien 299*: Kloster Wilten 201*: von M. Pacher in St. Wolfgang 35*

Geburt Marias, von M. R. (Marx Reichlich) 86*; — Heiligenblut 376*
Gelbersdorf bei Moosburg, Gemälde der Maria im Ährenkleid 163
Gesamtansicht des Altars von St. Wolfgang, v. M. Pacher 21*
Ghiberti 148
Giotto 148, 157, 171
Giuliana zu Vigo im Fassatal, Flügelaltar 175, 316, 318
Gmünd, Altar der hl. Kreuzk. 326
Göflan i. Vintschgau, Flügelaltar in der Martinskirche 322
Goes, Hubert van der 40
Gossensass, Flügelaltar in der Barbarakapelle 331
Graz, Dom, Kreuzigungsbild des K. Laib 180 A. 2), 180 A. 2*), 181 A. 2), 181 A. 2*)
Graz, Landesmuseum, Tafelbilder des hl. Primus und Hermes 54 A. 2*); Tafelbild des hl. Stanislaus, angeblich von M. Pacher 54 A. 1*), 397
Gregor von M. Pacher, München 46*
Gries bei Bozen, Flügelaltar des M. Pacher 32, 34 A. 1*), 261, 263, 266—268, 268 A. 1*), 273, 278, 279, 301, 311, 390, 393 bis 395
— Fresken am Stiftsturm 109
Grün, Hans Baldung 223
Grundriß der Marienkirche in Obermauern 334*
Grünewald, Matthias 223
Gurk, Stiftskirche, Fresken 337

Haldner, Hans von 188 A. 1)
Hall i. T., Pfarrkirche, Flügelaltar 87
— Städt. Archiv, Votivbild des Ritters v. Waldauf mit Familie, von Marx Reichlich 95, 384
Hallein, Bruderhaus, Altar 169 A. 4)
Haller, Andre 77, 96, 96 A. 2*), 98, 99, 102, 105 A. 1*), 107, 112 A. 1*), 116, 133—135, 136, 138, 139, 216—220, 224
Heil. Drei Könige, Gries 268*; Sterzing 191*
Heilige, vier weibliche 375*
Heiligenblut in Kärnten, Flügelaltar 250, 289, 292, 293, 296, 296 A. 2*), 306—308, 314, 367* bis 379*, 397
Heimsuchung, von A. Haller 95*; — von M. R. (Marx Reichlich) in Schleißheim 84*; — Marias, Heiligenblut 378*; — Marias, von M. R., Wilten 93*
Heinrich der Preuß 188 A. 1)
Helena, Freskobild 175*
Herlen, Fritz 160 A. 1), 197
Herri met de Bles 160 A. 1)
Hersbruck, Stadtkirche, Gemälde des Wohlgemuth 197, 204, 205
Herzog, Hans 188 A. 1)
Hieronymus von M. Pacher, Augsburg 44*; — Neustift 143*; — Welsberg, Bildstöckl 52*
Hildesheim, Christussäule 336
Hinrichtung der hl. Barbara 13* — der hl. Katharina 11*
Hochaltar Saubach 301*; — Völs 313*
Hochzeit zu Kana in St. Wolfgang 23*
Hofern, St. Martin, Pustertal, Flügelaltar 330
Holbein, Hans d. J. 388
Holzfigur des hl. Stephan 293*
Holzrelief im Ferdinandeum 302*
Huber, Wolf 134

Innichen, Stiftskirche, Freskobild des Michael Pacher 33, 53, 141, 143, 250, 390, 394—396
Innsbruck, Kunstleben im 15. u. 16. Jahrh. 130, 189
— Ferdinandeum, Flügelaltäre der Boznerschule 319
— Flügelaltäre d. Brixnerschule 339*, 361, 363
— Flügelaltäre des Andre Haller 94, 96, 96 A. 2*), 100, 105 A. 3), 107, 136, 216, 219
— Flügelaltäre nach Michael Pacher 61, 161, 272
— Flügelaltäre, Schnitzwerke 273 A. 3), 286 A. 1), 301
— Flügelaltäre, Tiroler Gemälde 4, 61 A. 1*), 215
— Hofkirche, Grabmonument Kaiser Maximilians 295
— kunsthistor. Kongreß 1902, Ausstellung 54 A. 1*), 61 A. 1*), (Mich. Pacher) 109, 297, 298 (Schnitzbilder)
— Künstler, Marx Reichlich (M. R.) 81, 82; — Max Thanauer, Maler 131
Inschrift am Heiligenbluter Altar 294*

Jakobs und Lukas' Abschied 127*
Jakobus' Enthauptung 68*
Jakobus und Stephanus 69*
Jauffenberg v., Sigm., Votivtafel, Kloster Neustift 173*
Jesses Traum 292*
Joachims Vertreibung aus dem Tempel 76*
Johannes Ev., Nürnberg 212*
Judenburg, Hans v. 261, 278
Justinas Aufnahme in die christliche Gemeinde 257*

Kaltern, Pfarrk., Flügelaltar 315 — Schloß Windeck, Figur bei Bar. Joh. Nep. Dipauli (nicht wie irrtümlich im Text „Zallinger") 315; — Schloß Windeck, Madonnenfigur 298
Kampill, S. Martin bei Bozen, Fresken 2, 2 A. 1), 100 A. 1), 110, 111, 179 A. 2), 319, 320
Karlstein in Böhmen, Schloß, Tafelbilder d. Theoderich von Prag in der Kreuzkapelle 156 A. 2), 157, 167 A. 1)
Karnol bei Brixen, St. Johanneskirche, Fresken 228, 343
Kast, Hans 188 A. 1)
Katharina im Gefängnis 9*; — mit Ruten geschlagen 8*; — verwirft den Götzendienst 6*; — und Barbara 233*
Katharinas Disputation 7*; — Hinrichtung 11*; — Vermählung (von M. Pacher) 53*
Kematen bei Taufers, Nikolauskirche, 16. Jahrh. 330
Kirchenväter, die vier 373*
Klausen, Flügelaltar in der Apostelkirche 312
— Aufenthaltsort des Andre Haller 133
— Kapuzinerkloster, Gemälde 108 A. 1*)
Klerant bei Brixen, Flügelaltar 210, 256, 272, 273, 276, 279, 311, 396
— Fresken 182, 187
Knöringen bei Burgau, Pfarrkirche, Gemälde des L. Schongauer (?). Jetzt im Dom von Augsburg 203
Koch, Joseph 392
Kolmar, Dominikanerkloster, Gemälde, aus Schongauers Schule, Christus in der Vorhölle 341
Könige, Hl. drei, Gries 268*; — Sterzing 191*
Konreuter, Ludwig 189 A. 1)
Korbinian im Pustertal 251*
Kreuzigung, Freising 176*; — aus der Franziskanerkirche, Bozen 181*; — aus Kloster Sonnenburg 182*; — im dritten Joch des Brixner Kreuzganges 183*; — Ferdinandeum, Innsbruck 184*

Kreuztragung aus Kloster Neustift 64*
Krönung Marias mit d. hl. Michael und Erasmus 263*
Kruzifix im Dom zu Breslau 270*

Laatsch im Vintschgau, St. Leonhard, Flügelaltar, 16. J. 323, 325, 326; — Spitalkirche, Flügelaltar, 16. J. 327, Laatsch im Vintschgau, Totenkapelle, Flügelaltar 322
Laib, Konrad 391
Lana, Flügelaltar d. Hans Schnatterpeck, angebl. Pacherschule 118, 121, 327, 394
Landshut, Goldschmiede aus L. in Tirol 189
Landung der hl. Ursula in Rom, Kloster Wilten 206*
Laurentius' Marter 72*
Layen bei Brixen, Bildstöckl, Fresken 182
— Flügelaltar des 16. Jahrh. 329
Lebenpacher (Pacher) Friedrich 16 A. 4*), 396
Legende des hl. Korbinian 251*
Legende des hl. Wolfgang 213*
Leonhard in Bayern, Kreuzigungsbild, 15. Jahrh. 180
— Nürnberg 305*
Lippi, Filippino 160 A. 1)
Löbl, Leonhard 188 A. 1)
Lombardi in Venedig 34
Lucia bei Lomasine, Flügelaltar 312
Luini, Bernardino 160 A. 1)

Madonna (Deckengemälde), Neustift 145*; — von M. Pacher, Welsberger Bildstöckl 51*; — im Ährenkleid 163*; — mit dem Kind zwischen den beiden Johannes stehend 165*; — mit dem Kinde 269*; — mit Kind, Vilnöß 303*; — Thomas, Johannes Ev., Freising 217*
Madonnenfigur 297*
Magdalena salbt Christi Füße 254*; — Verklärung 253*
Mailand, Anbetung des Stefano da Verona 157, 162, 163 A. 1)
Mantegna, Andrea 5, 10, 186, 209, 215, 229, 240
Mareigl 366
Margareta, Barbara und Jakobus, Freising 167*
Margareta und Dorothea 234*
Marias Geburt von M. R. (Marx Reichlich) 86*; — Heiligenblut 376*
Maria Heimsuchung (von M. R.), Wilten 93*; — Heiligenblut 378*
Marias Krönung mit den Heiligen Michael und Erasmus 263
Marias Tod (Freskobild), Schloß Bruck 350*, 351*; — Freising 195*: — Sterzing 192*; — Stift Wilten 203*; — und Verklärung, Obermauern 347*
Marias Verkündigung, Bruneck 357*; — Gries 268*; — Heiligenblut 377*; — Kloster Wilten 200*
Marias Vermählung, Augsburg 87*
Maria aus der Verkündigung 355*
Maria und die beiden Johannes, Kloster Neustift 218*
Marienkirche in Obermauern, Grundriß 334*
— Wandmalereien 335*, 336*, 337*, 342*, 343*, 344*, 345*, 347*
Mark, Maler 326
Markus, die hl. Dreifaltigkeit, Antonius der Einsiedler 245*
Marter der hl. Afra (oder Katharina?), Freising 196*
Marter des hl. Laurentius 72*
Martin und Oswald 221*
Martini, Simone 178 A. 6*)
Martino da Verona 49 A. 2*)
Märtyrer, vier männliche 374*
Massys, Quentin 46, 57, 58
Meister des hl. Augustin 397
— der von Sepp'schen Heiligen 63*, 68, 70, 72—74, 80, 95, 96, 103, 104, 215
— mit dem Skorpion 2, 2 A. 2*), 3 A. 2), 4, 5, 8 A. 1*), 49 A. 2*), 73 A. 1*), 74 A. 1*), 86 A. 1*), 105, 105 A. 2), 161 A. 1), 177, 177 A. 1), 179 A. 4*), 182 A. 2), 185—187, 223, 228
— der Verkündigung mit der Kreuzfahne 4
Melaun bei Brixen, Flügelaltar 256, 272, 276, 279, 311, 396
— Fresken des Jakob Sunter 336, 337, 338*
Melicher, Maler 142 A. 1*)
Memling, Hans 197 A. 5)
Meran, Schloß Dornsberg, Flügelaltar, 16. Jahrh. (jetzt in der Pfarrkirche v. Meran) 327
— Kunstwerke 62, 118, 230, 245
— Pfarrkirche, Glasfenster des M. Wirsing 188 A. 1)
— Hans Schnatterpeck 118, 123
Meransen, Pfarrkirche, Flügelaltar 329
Mitter-Olang, Pfarrkirche, Bildtafel der hl. Drei Könige. Pacherschule 30, 31*, 31 A. 1*), 32, 160 A. 1)
Mölten, Pfarrkirche, Flügelaltar, 16. Jahrh. 319
Montan b. Pinzon, Schnitzgruppe, jetzt im Schloß Tirol (Kapelle) 305
M. R. (Marx Reichlich) 90*, 91*, 215, 220, 375
Mühlbach, Pustertal, Friedhof, Freskobild 149
Müller, Silvester 261, 295, 326
Mültscher, Hans 40, 160 A. 1), 189, 191, 191 A. 2*), 192, 193, 193 A. 2*)
München, Frauenkirche, Enthauptung des hl. Jakob aus Neustift 67 A. 3)
— Alte Pinakothek, Kirchenväteraltar des Michael Pacher 42, 43, 43 A. 2*), 45*, 47, 47 A. 1*), 49—51, 55, 68, 104, 111, 116, 117, 134, 145, 151, 152, 160 A. 1), 162, 163, 168, 169, 184 A. 1), 189, 225, 237, 249, 390, 395, 396
— Nationalmuseum, Flügelaltar des W. Aßlinger 62, 62 A. 1), 74, 77, 78*, 270, 277, 278, 279, 282, 286, 289, 293, 296, 298, 299, 306, 394, 397
— v. Sepp, Gemäldesamml., Tafel m. Heiligen 73, 93 A. 1*), 396
— Staatsbibliothek, französischer Miniaturkodex, 15. Jahrhundert 8 A. 1*)

Narziß, Bildschnitzer, 326 A. 1*)
Neustift, Kloster, Gemälde des M. Reichlich (jetzt in Schleißheim und Burghausen) 83, 83 A. 1)
— Stiftskirche, alte Sakristei, Fresken des Mich. Pacher 33, 144*, 146, 390, 396
— Votivbild des Hilprand von Jauffenberg 172, 174, 311
— Kloster, Augustinusaltar und Art. 30 A. 2*), 77*, 78, 80, 300, 397
— Gemälde des A. Haller 99, 100, 104—108, 216—219
— Barbara- und Katharinenaltar 12 A. 1*), 13*, 14, 14 A. 1*), 15 A. 1*), 15 A. 2*), 20. 22 A. 2*), 24, 24 A. 2*), 25, 26, 31, 59, 130, 210, 226, 227, 229, 230, 235. 236, 241. 242, 244, 245. 247, 252, 254—260, 295, 314, 360, 367, 391, 394, 396, 397

Neustift, Michaelskapelle 12, 129
— Angebl. Gemälde des Malers Rupert Potsch 81 A.[1*])
— Gemälde der Passion (jetzt z. T. in Schleißheim) 63, 65, 66, 67 A.[2*]), 70, 71 A.[1*]), 73, 74
— Brixner Malerschule 2, 5, 37, 68 A.[2*]), 81, 84 A.[1*]), 124, 152, 207, 215
Nikolaus 188 A.[1]); — Nürnberg 211*
Nikolaus und Erasmus, v. Haller 101*; — Ridnaun 138*
Nikolaus, Ulrich, Erasmus, Holzschnitt des Albr. Dürer 137*
Nonnberg, Nonnenstift bei Salzburg 384
Nördlingen, Georgskirche und Gemäldesammlung, Gemälde des F. Herlen 197, 197 A.[1])
Nothelfer, Freskobild 354*, 365*
Nürnberg, Galerie, Gemälde des H. Schäuffelin 121, 122
— German. Museum, Bilder der Pacherschule 152, 211, 213, 236, 237, 249, 253 391; — Nürnberger Malerschule 180
— Lyversberger Passion 192 A.[1]), 204

Oberbergkirchen, Bayern, Gemälde der Kreuzigung 180
Obermauern, Pfarrkirche, Fresken des Simon von Taisten 333, 337, 341, 342*, 346, 351—353, 356, 358, 360—368, 380, 381, 382
Obermontani i. Vintschgau, Passionsfresken in der Stefanskirche 187 A.[2*]); — Flügelaltar daselbst 323
Ölberg 359*
Orvieto, Dom, Luca Signorelli 226 A.[2])
Oswald und Martin 221*

Pacher, Friedrich 16 A.[4*]), 17, 20, 20 A.[3*]), 22, 29, 30, 30 A.[1*]), 30 A.[2*]), 31, 31 A.[1*]), 36, 40, 59, 104, 106, 209—211, 213 bis 215, 226—230, 235, 237, 238, 241—245, 247—252, 254 bis 257, 259, 260, 267, 275, 287, 295, 360—362, 364, 370, 382, 391—397
— Hans 16 A.[4*]), 30 A.[2*]), 61 A.[1*]), 74 A.[1*]), 391
— Michael 1, 11, 15, 16, 16 A.[1*]), 16 A.[4*]), 20, 20 A.[2*]), 21*, 25, 28—30, 30 A.[2*]), 32, 32 A.[1*]), 32 A.[2*]), 33, 33 A.[1*]), [2*]), [3*]), 34 A.[1*]), 36 A.[2*]), 37—43, 43 A.[1*]), [2*]), 44, 45*, 46 A.[2*]), 47, 48, 48 A.[2*]), 49, 49 A.[2*]), 50—53, 53 A.[1]), 53 A.[2*]), 54, 54 A.[2*]), 55, 55 A.[1]), 56, 56 A.[1*]), 57, 57 A.[1*]), 58, 59, 59 A.[1*]), 60, 61, 61 A.[1*]), 62, 62 A.[1]), 71, 72, 73, 73 A.[1*]), 74, 76, 80, 81, 83, 92, 94, 103, 106 bis 108, 111—113, 116, 119, 142, 142 A.[1*]), 144, 146, 147, 147 A.[1*]), 149 A.[1]), 151 A.[1]), 152, 154 A.[2]), 180 A.[2])[2*]), 186, 199, 209, 210, 213—216, 220, 226, 229, 238—240, 243, 244, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 261, 262, 266—273, 277—279, 287—289, 292, 293, 295, 298, 301, 306, 309, 311, 332, 361, 364, 372, 376, 383, 387—397
Pachersche Einflüsse 61 A.[1*])[2])
Pacher-Liter. 32 A.[2*]), 393—397
Pacherschule 396, 397
Padua, Malerschule 229
— St. Antonio, Cappella S. Felice, Fresken der Altichieri 24
— Eremitani, Mantegnakapelle, Fresken 48 A.[2*])
— Georgskapelle, Fresken des Altichieri u. Avanzo 157 A.[3]), 175, 180 A.[2])[2*])
— Madonna dell'Arena, Fresken des Giotto 157
Paehl, Schloß b. Weilheim, Altartafel der Kreuzigung (jetzt im Nat.-Museum, München) 169
Palmezzano, Marco 10
Pantaleon und Alexius 232*
Paolo da Venezia 156 A.[1*] a) u. b)
Paris, Sammlung Pacully, Bildtafel in der Art der Pacherschule 237, 243, 245, 246, 391
Passau, Wolf Hueber 134
Paulus von M. Pacher, Welsberger Bildstöckl 50*
Pestbild im Schloß Bruck 348*, 349*
Petrus von M. Pacher, Welsberger Bildstöckl 50*
Petrus u. Paulus 243*; — Petrus und Paulus Abschied 126*
Petrus, Paulus und Rupertus, Freising 166*
Pfalzen bei Bruneck, Schnitzbild einer Madonna von dort (jetzt Ferdinandeum), 285, 287, 296
Pfenning, Meister 397
Pietà und Grablegung 360*
Pinzon bei Neumarkt, Südtirol, Flügelaltar des W. Aßlinger 117, 283, 285, 286*, 288, 289, 292, 293, 296, 302—304, 306, 309, 314
Pisa, Baptisterium, Kanzel des Niccolò Pisano 157
Pisano, Giovanni 157 A.[3])
— Niccolò 157
— (Pisanello), Antonio, nicht Vettore 3 A.[1*]), 5, 105, 177, 177 A.[1]), 180, 186, 215
Pistoja, S. Andrea, Kanzel des Giovanni Pisano 156 A.[3])
Pizzolo, Nicolò 396
Pollack, Nikolaus, Maler 261, 295, 326
Pollajuolo, Antonio 28
Potsch, Rupert, Brixner Maler 218, 219
Prag, Gemälde des Theoderich von Prag 156 A.[2]), 167
Predellafigur der hl. Barbara in Pinzon 286*
Prein, Hans 188 A.[1])
Primiero, St. Martin (Fleimstal), Flügelaltar, 15. Jahrh. 310

Ratold, Hans v., Bildhauer, 188 A.[1])
Rauber, Vigil, Maler, 326
Regensburg, Regensburgerschule od. „Donaustil" 63 A.[1*])
Reichlich, Marx 32 A.[1*]), 53 A.[1]), 81, 82, 82 A.[3]), 87 A.[1*]), 95, 104, 107, 123, 124, 134, 154, 296, 358, 373, 380—386, 397
Relieffigur einer Heiligen, Innsbruck 287*
Ridnaun, Flügelaltar des M. Stöberl 102 A.[1]), 105 A.[1]), 135, 136, 224
Ried, Schloß bei Bozen, Flügelaltar des M. Pacher 311
— St. Katharina (b. Bozen), Flügelaltar 325, 326, 327
— Pustertal, hl. Geistkirche, Flügelaltar, 16. Jahrh. 330
Riffian bei Meran, Pfarrkirche, Fresken von Meister Wenzeslaus, Anfang 15. Jahrh. 111
Ritten b. Bozen, hl. Kreuzkirche, Flügelaltar (aus der Michaelskirche in Villanders) 322
Roger van der Weyden 160 A.[1]), 197
Rom, Palazzo Colonna, Madonna des Stefano da Verona (Zevio) 111
Rossellino, Antonio 279
Runkelstein, Schloß bei Bozen, Fresken (rest. von F. Pacher u. M. Reichlich) 16 A.[4*]), 81

Saltaus im Passeyrertal, Madonnenfigur im Besitze des Herrn Dr. A. Figdor in Wien 297

Salem a. Bodensee, Cisterzienserkloster, Flügelaltar, angeblich von M. Pacher 16 A.5*), 311
Salzburg, Altdeutsche Malerei 54 A.2*), 165 A.5*), 180 A.2), 2*)
— Franziskanerkirche, Altar des M. Pacher 53 A.2*), 154 A.2), 268, 269, 273, 311, 395, 396
— St. Peter, Gemälde von Michael Pacher 61 A.1*), von Marx Reichlich 53, 82, 124, 163, 383, 384
— Museum, Marx Reichlich 123; Bilder des hl. Primus u. Hermes 53 A.2*), 397
— Gemälde aus Neustift, Werkstatt Friedr. Pachers 230*A.2*)
St. Cyprian im Sarntal, Fresken 109
St. Daniel ober Auer bei Bozen, Flügelaltar (1525) 321
St. Florian b. Neumarkt, Flügelaltar 319
St. Helena bei Deutschnoven, Wandmalereien 175
St. Jakob bei St. Ulrich in Gröden, Fresken 182
— südl. v. Bozen, Flügelaltar 312
St. Johann im Dorf bei Bozen, Flügelaltar 315
— in Karnol bei Brixen, Fresken im Chor 228
St. Katharina im Ried (b. Bozen), Flügelaltar 325
St. Korbinian bei Aßling (Pustertal), Altarbilder aus Friedrich Pachers Werkstatt 249, 250, 250 A.1), 2), 3), 4), 255, 256*, 257*, 258, 258 A.1*), 259, 259 A.1*), 260, 295, 314, 367
St. Lambrecht in Steiermark, Altar von Marx Reichlich 383
St. Maria di Campiglio (Südtirol), Flügelaltar, 15. Jahrh. 313
St. Sigmund und Jakob, Pustertal, Flügelaltar, 15. Jahrh. 173 A.1*), 310
St. Wolfgang, Flügelaltar des Michael Pacher 2, 15, 15 A.2*), 20, 21*, 25, 29, 33, 33 A.3*), 34, 35, 42, 43, 43 A.1*), 46, 47, 48 A.1), 51, 53 A.1), 54, 54 A.2*), 55, 58, 61 A.1*), 104, 112, 118, 145, 154, 186, 192, 210, 213, 214, 227, 229, 238—242, 247, 252, 258—282, 288, 292, 293, 301, 311, 369, 387—397
St. Zeno, Chor, Fresken 111
Sarg des Flügelaltars Heiligenblut 292*
Sarggruppe des Wolfgangaltars 267*
Saubach, St. Ingenuinkirche, Flügelaltar 301, 308, 314, 318
Schäuffelin, Hans 121, 122, 140, 215, 394
Schenna, St. Georg (Meran), Flügelaltar, 16. Jahrh. 324, 326, 327
Schleißheim, Galerie, Gemälde von Tiroler Meistern (der von Sepp'schen Heiligen, Marx Reichlich u. a.) 63*, 65, 66, 66 A.1), 3), 67, 68, 70, 70 A.1*), 71 A.1*), 83, 86, 89, 91, 92, 95, 103, 134, 152, 215, 225, 374, 375, 376, 378, 379, 381, 382
Schlesinger, Jörg 188 A.1)
Schnatterpeck, Hans 118, 119, 121—123, 215, 327
Schnitzgruppe i. Schreine d. Flügelaltars, Heiligenblut 291*; — des Altarschreines in St. Wolfgang 265*
Schongauer, Martin 4, 40, 192 A.1) 199, 200, 202 A.1), 203, 204, 205 A.2), 341; — Ludwig 203
Schrein des unteren linksseitigen Altars, Korbinian 256*
Schülein, Hans 192
Schwaz, Schloß Tratzberg, Bildtafel des Petrus und Paulus (F. Pachers Werkstatt) 103, 243, 244, 244 A.1), 391, 396
— Franziskanerkloster. Wandgemälde im Kreuzgang 121
Schwarzrheindorf a. Rh.. Wandgemälde 171, 179
Sebastian, von A. Haller 98*; — — und Rochus, v. A. Haller 94*
Seis in Südtirol, Vigiliuskirchlein, Flügelaltar 286 A.1), 314
Sies, Hans von Kulmbach 215
Signorelli, Luca 10, 11, 226, 240
Simon von Taisten 106, 147 A.1*), 148 A.1), 149, 228, 250, 296, 307, 332, 352, 353, 356, 359, 361, 362, 366, 368, 370, 371, 373, 375, 379—381, 382
Simon Mareigl von Taisten? 366
Sippe, die hl., Neustift 75*; — von Simon von Taisten 367*
Skorpion (Meister mit dem) 2, 2 A.2*), 3 A.2), 4, 5, 8 A.1*), 49 A.2*), 73 A.1*), 74 A.1*), 86 A.1*), 105, 105 A.2), 161 A.1), 177, 177 A.1), 179 A.4*), 182 A.2), 185, 186, 187, 223, 228
Söll bei Tramin, Pfarrkirche, Flügelaltar 320, 322
Sonnenburg, Kloster b. Bruneck, Gemälde der Kreuzigung 179 A.3), 182
Springinklee, Ulrich 216
Squarcione 186, 209, 215
Stams, Stiftskirche, Grabmonument des Hans Ratold 188 A.1)
Steinigung des hl. Stephan 67*, 186*
Stephan, Holzfigur 293*
Stephan als Almosenspender 71*; — unter seinen Gegnern 66*; — Nürnberg 305*; — vor Gericht 185*; — Steinigung 186*; und Eligius 231*
Sterzing, Künstler, A. Haller 133, 219; W. Hueber 134; H. Schnatterpeck 123; M. Stöberl 224 A.1); Meister Thoman ebenda
— Peter- und Paulskirchlein, Altarbild des Friedr. Pacher. Werkstatt 103, 248
— Rathaus, Flügelaltar des Hans Mültscher (aus d. Pfarrkirche) 32, 40, 190, 191*, 192, 192 A.1), 192 A.2*), 193 A.2*), 201, 204
— Schloß Sprechenstein, Flügelaltar. 16. Jahrh. 331
Stöberl, Mathias 102 A.1), 136 bis 140, 224
Straßburg, Schwäb. Schnitzaltar, herausg. in S. 261 A.2)
Streichen, Einöde auf dem Achberg, südlich von Chiemsee, Gemälde 169
Striegel, Bernhard 121, 215; — Ivo 215
Strub, Hans, von Veringen 326 A.2*)
Stürhofer, Nikolaus 134
Sunter, Jakob, Maler in Brixen, 15. Jahrh. 2 A.3*), 4, 4 A.1*), 105, 187, 193 A.2*), 219, 228, 336, 341

Tafelbild der Madonna im Ährenkleid 163*
Taisten, Bildstöckl 33
— St. Georgskirche, Fresko des hl. Christoph 366
— Pfarrkirche, Erasmuskapelle, Deckengemälde des M. Pacher 33, 146—148, 364, 364 A.2), 390, 391, 396
Tartsch i. Vintschgau, Flügelaltar aus der Medarduskirche (seit 1888 in der Pfarrkirche Meran) 322
Tartscher-Büchel bei Mals. St. Veitskirche, Flügelaltar des Ivo Striegel, 16. Jahrh. 215 A.3), 328
Tasullo in Nonsberg, Vigiliuskirche, Flügelaltar 134
Tauer, Bartlmä 188 A.1)

Taufe Christi von F. Pacher 17*; — Heiligenblut 370*; — vom Altar in St. Wolfgang 22*
Taufers (Pustertal), Flügelaltar in der Walpurgiskapelle 61, 113, 186, 329
Teis bei Vilnöß, Flügelaltar, 16. Jahrh. 319
Terlan, Pfarrkirche, Wandgemälde des 14. J. 2, 2 A.[1]), 109, 110
Tirol, Schloß bei Meran, Flügelaltar 305—307. 315
Tisenz bei Kastelruth, Flügelaltar in der Nikolauskirche 256, 275, 311
Thanauer, Marx, Maler, 130, 131
Thoman 188 A.[1]). 224
Thomas 326
Thomas aus Ulm 188 A.[1])
Thurn b. Lienz, Flügelaltar (jetzt im Ferdinandeum) 113
Tod Marias in Freising 195*; — (Freskobild), Schloß Bruck 350*, 351*; Sterzing 192*; — im Stift Wilten 203*; — Tod und Verklärung Marias 347*
Tod des hl. Vinzenz 369*
Tod der hl. Ursula 207*
Törrwang, Bayern, Kreuzigungsbilder 180, 184
Tramin, Flügelaltar, jetzt in München, Nationalmus. 278, 279, 288, 289, 292, 296, 304, 309, 314, 367
Traum, Jesses 292*
Trausnitz. Schloß bei Landshut 169 A.[4])
Treviso, S. Niccolò, Fresken hl. Dominikaner im Kapitelsaal, v. Tommaso di Modena 49 A.[2*])
Triest, Museo Civico, Flügelaltar, 14. Jahrh. 168 A.[2*])
Tschengels i. Vintschgau, Pfarrkirche, Flügelaltar, 15. J. 310
Uccello, Paolo 10
Ulm, Mültscher, Hans 189, 190, 191
Unterfenberg, Flügelaltar, 16. Jahrh. 322
Unterrain (Unteretsch), Flügelaltar 318
Untervöls, Petersbichl, oberhalb Blumau, Flügelaltar 318, 319
Ursulas Landung in Rom 206*; — Tod 207*
Uttenheim, Altarbild der Pacherschule, jetzt Sammlung von Vintler 62, 215

Velthurns, Schloß bei Brixen, Erwähnung des Malers Klaus (1505—11) 118 A.[1*])
Venedig, Pacherschule von dort beeinflußt? 229
Verklärung der hl. Magdalena 253*
Verkündigung Marias 200*; — 357*; — Gries 268*; — Heiligenblut 377*
Verkündigungsengel 356*
Vermählung der hl. Katharina von M. Pacher 53*
Vermählung Marias, Augsburg 87*
Verona, S. Fermo maggiore, Fresken der Kirchenväter des Martino da Verona 49 A.[2*])
— Museum, Gemälde 158 A.[2])
— S. Maria della Scala, Fresken 158 A.[3*])
— S. Zeno, Chor, Madonnenaltar 27
Vertreibung Joachims aus dem Tempel 76*
Vezzano, S. Valentino bei Trient, Flügelaltar 312
Vier Evangelisten 372*
Vier Kirchenväter 373*
Vier männliche Märtyrer 374*
Vier weibliche Heilige 375*
Villanders, Stephanskirche, Flügelaltar, 16. Jahrh. 329
Vilnöß bei Brixen, St. Valentin, Flügelaltar, 16. Jahrh. 303, 304, 305, 314
Vinzenz' Folterung 368*; — Tod 369*
Völs am Schlern, St. Peter, Flügelaltar 312, 313*, 318
Votivtafel des Sigmund von Jauffenberg, Kloster Neustift 173*

Wandgemälde in Klerant 188*
— in der Marienkirche in Obermauern 335*, 336*, 337*, 342*, 343*, 344*, 345*, 347*
Weildorf (Bayern), Flügelaltar (jetzt in Freising) 169 A.[4]), 172 A.[2])
Weineck, Schloß bei Bozen, S. Vigiliuskapelle, Fresken 2 A.[1*])
Weißenbach bei Taufers, Flügelaltar, 16. Jahrh. 329, 394
Welsberg, Bildstöckl, Fresken des M. Pacher 50, 52, 52 A.[1]), 52 A.[2*]), 142, 144, 145, 332
Wenzeslaus, Maler 111
Wien, Hofmuseum, Gemälde des Jakob Sunter 167 A.[1]), Kreuzigung 180 A.[2]), [2*]), 181 A.[2]), [2*])
— Sammlung Figdor, Tirolische Schnitzbilder 306
— Sammlung H. Schwarz, Tirolische Schnitzbilder 298, 300*
Wilhelm von Schwaben 121, 140
Wilten, Kloster, Gemälde der Tiroler Schule (Verschiedenes) 124, 125, 125 A.[1*]), 126*, 127*, 130, 131, 172*, 177, 178, 179, 180 A.[2]), [2*]), 189, 208*
— Kloster, Kapitelsaal, Bilder aus d. Marienleben 198—207
— Gemälde des Marx Reichlich 82, 82 A.[2*]), 87—89, 90*, 91*, 92*, 95, 160 A.[1]), 372—374, 377, 378, 383, 384, 397
Wirsing von Augsburg 188 A.[1])
Witz, Konrad 5 A.[1*])
Wohlgemuth, Michael 197, 204, 388, 393
Wolfgang heilt eine Besessene 19*
Wolfgangs Predigt vom Teufel gestört 18*
Wolfgangaltar von M. Pacher. Gesamtansicht 21*; — Schnitzgruppe des Schreines 265*; — Sarggruppe 267*; — 238*
Wolfganglegende 213*

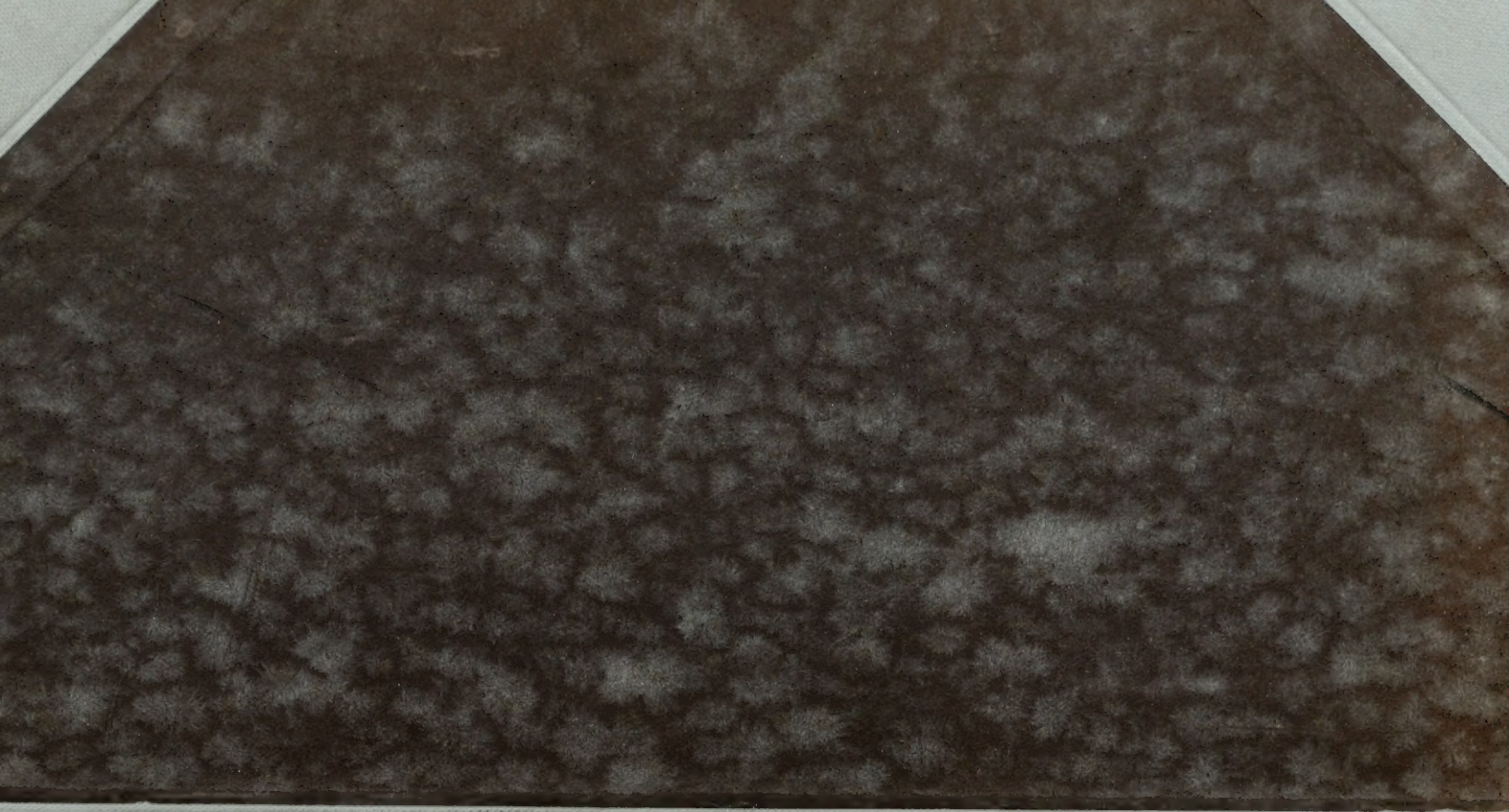
Zeitblom, Bartolomäus 197
Zevio (Stefano), da Verona 110, 111, 157, 158, 160, 177, 180, 215

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
6838
P3S4

Semper, Hans
Michael und Friedrich
Pacher



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 07 18 08 002 2